# DAS
# PROBLEM DER BINDUNG

IN DER

# BILDENDEN KUNST

VON

**ANTON KRAPF**

MIT 44 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
Straßburg, Möllerstraße 16.

# Eine Abbildung
der
# HOHKÖNIGSBURG

**aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts**
gefunden und beschrieben von **Paul Heitz**
Zweite erweiterte Auflage mit 3 Abb. Preis M. 2.50

---

« . . . Daß die eine Burg die alte Hohkönigsburg vorstellt, ist für jeden unbefangenen Beobachter ganz zweifellos.» *Frankfurter Zeitung, 19. Dez. 07.*

«Die Aehnlichkeit ist so überraschend, daß ich nicht begreife, wie man auf die Idee kommt, hier läge ein Idealbild vor oder das einer anderen Burg.»
*Prof. Statsmann, Strassburger Post, 14. Okt. 07.*

« . . . somit hätten wir also, wonach man so lange vergeblich gesucht hat: eine bei einfachen mitteln und beschränkter absicht doch im ganzen zuverlässige darstellung der burg in dem noch fast ungestörten zustande des neubaus von 1479 ff.»
*Zeitschrift für Deutsches Altertum 49. Band.*

«Die links befindliche Burg weist eine unverkennbare allgemeine Uebereinstimmung mit der Anlage auf dem Stich von 1633 auf.»
*Kölnische Volkszeitung, 15. März 08.*

«Des érudits et des artistes examinèrent attentivement cette gravure et ils conclurent que l'éditeur avait raison.» *Eddy. Le bulletin de l'Art. 28 déc. 07.*

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

**DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST**

von **ADOLF HILDEBRAND.**

Sechste vermehrte Auflage. XIV u. 164 S.

brosch. M. 3.— gebd. M. 3.50

Auch in **französischer Uebersetzung** von G. Baltus.
M. 2.40

---

WILLIAM MORRIS HUNT.

**KURZE GESPRÄCHE ÜBER KUNST**

Autorisierte Uebersetzung

von **A. D. Schubart.**

Zweite verbesserte Auflage mit 13 Bildern M. 2.50

---

**KÜNSTLERLEBEN**
**VON WILLIAM MORRIS HUNT**

Autorisierte Uebersetzung

von **A. D. J. Merkel-Schubart.**

Preis M. 2.50

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

## DARSTELLUNG DES MENSCHEN

IN DER

## ÄLTEREN GRIECHISCHEN KUNST

VON **JULIUS LANGE.**

Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von A. Furtwängler.

Mit 72 Abbildungen im Texte. 4°. XXXV u. 225 S.
brosch. M. 20.— gebd. M. 22.50

---

## DIE MENSCHLICHE GESTALT IN DER GESCHICHTE DER KUNST

VON DER ZWEITEN BLÜTEZEIT DER GRIECHISCHEN KUNST BIS ZUM XIX. JAHRHUNDERT

VON **JULIUS LANGE.**

Herausgegeben von P. Köbke.

Deutsche Uebersetzung von M. Mann.

Einleitung von Dr. W. Riezler

Mit 173 Abbildungen. brosch. M. 30.— gebd. M. 33.50

---

## BRIEFE VON JULIUS LANGE

EINZIG BERECHTIGTE ÜBERSETZUNG

VON IDA ANDERS.

brosch. M. 5.— gebd. M. 6.—

# DAS
# PROBLEM DER BINDUNG

Alle Rechte vorbehalten.

# DAS
# PROBLEM DER BINDUNG

IN DER

# BILDENDEN KUNST

VON

**ANTON KRAPF**

MIT 44 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1908

«Die Künste ahmen nicht geradezu nach, was man mit Augen siehet, sondern gehen auf jenes Vernünftige zurück, aus welchem die Natur besteht und wornach sie handelt.»

Goethe.

GABRIEL VON SEIDL, ° ° °
FRITZ VON UHDE UND ° °
ADOLF VON HILDEBRAND

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG
GEWIDMET

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dasproblemderbin00krap

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| Vorwort | IX |
| Einleitung | 1 |
| I. Von der Bindung im allgemeinen | 5 |
| II. Das Bindeelement | 9 |
| III. Eigentliche und uneigentliche Bindung | 14 |
| IV. Der Bindemittelpunkt | 17 |
| V. Die Intensität der Bindung | 21 |
| VI. Die motorische Kraft der Bindung | 25 |
| VII. Die blicklenkenden Bindungen | 34 |
| VIII. Die erklärenden Bindungen | 43 |
| IX. Die störenden Bindungen | 47 |
| X. Die Nebenbindungen | 49 |
| XI. Die Bindungen höheren Grades | 52 |
| XII. Die Bindung von Wahrgenommenem mit Erinnertem | 56 |
| XIII. Die Ungleichheit und der Kontrast | 60 |
| XIV. Die Ungebundenheit | 67 |
| XV. Wechselseitiges Intensitätsverhältnis der Erscheinungen | 70 |
| XVI. Licht und Schatten | 78 |
| XVII. Die Farbe | 83 |
| XVIII. Die Fläche | 92 |
| XIX. Die Linie | 97 |
| XX. Die Dimensionen | 102 |
| XXI. Die Proportionen | 108 |
| XXII. Das Darstellungsmaterial | 111 |
| XXIII. Die Grenzen der Bindung | 116 |
| XXIV. Der ehem. «schöne Turm» zu München | 119 |

## Vorwort.

*Vorliegende Arbeit möge der Grundstock zu einer Lehre von der Bindung sein. —*

*Wenn es sich einerseits von selbst versteht, daß da, wo tiefliegende Zusammenhänge erst gefunden werden müssen, noch kein lückenloser Aufbau gegeben werden kann, so läßt dies anderseits den Wunsch um so erklärlicher erscheinen, es möchten eben darum sowohl Gelehrte wie Künstler sich um so eifriger des erweiterungsfähigen Stoffes annehmen, um in gemeinsamer Arbeit, im Für und Wider der Anschauungen, jene Klärung der Begriffe herbeizuführen, die nur als Niederschlag eines ehrlichen Meinungsaustausches gewonnen werden kann. Sieht im Hinblick darauf der Verfasser mit Freuden einer ernsthaften Polemik entgegen, so kann er, durch mehrfache Beobachtungen veranlaßt, doch nicht umhin, schon heute gegen jenen geistigen Trägheitswiderstand zu protestieren, der aus Unfähigkeit oder Widerwillen jedem neuen Ge-*

*danken die Wege verstellt, insonderheit aber Stellung zu nehmen gegen ein unfruchtbares Negantentum, das nicht Wahrheiten, sondern Irrtümer sucht, und welchem jeder der letzteren Anlaß genug ist, um über das Ganze den Stab zu brechen.*

*Was die Fassung des Werkchens anlangt, so wurde auf eine, die sachliche Klarheit schädigende Abgerundetheit der stilistischen Behandlung verzichtet. In Rücksicht auf größere Uebersichtlichkeit sollte das Dispositionelle in der Anlage möglichst durchscheinen. Abbildungen von Beispielen werden dem Verständnis entgegenkommen und oft überzeugender als viele Worte sprechen.*

*Gelingt es nur erst, der Erkenntnis der behandelten Tatsachen Bahn zu brechen, dann dürfte auch die von ihr ausgehende Befruchtung des praktischen Schaffens kaum auf sich warten lassen. Dies aber wäre der schönste Zweck der vorliegenden Ausführungen.*

*Reichenberg, im März 1908.*

*DER VERFASSER.*

## Einleitung.

Die nachfolgenden Erörterungen befassen sich vornehmlich mit den Bedingnissen, welche den unmittelbaren Beziehungsmöglichkeiten der Erscheinungen zu Grunde liegen. Wie wichtig und tiefgreifend eine Klärung unseres Wissens nach dieser Hinsicht ist, erhellt schon aus der bloßen Ueberlegung, daß wir jedes Ding der Außenwelt in einer Summe von Erscheinungsfaktoren gewahr werden, welche erst dadurch, daß wir sie zueinander in Beziehung bringen, unsere Vorstellung bestimmen. Genügt es doch, um ein Ganzes darzustellen keineswegs, daß wir alle zur Vorstellung notwendigen Teilerscheinungen im Nebeneinander geben; denn erst die gegenseitige Beziehung der einzelnen Teile hinsichtlich unseres Gesichtssinnes, und nicht bloß wie sie sich als Glieder eines räumlichen Individuums tatsächlich bedingen, läßt uns den Zusammenhang unmittelbar empfinden. In dem Bestreben nun, die sich bedingenden Teile in «ablesbare» Be-

ziehungen zu bringen, um auf solche Weise das tatsächlich Seiende zur psychischen Wirklichkeit zu machen, erkennen wir den Urquell alles künstlerischen Schaffens, den allgemeinsten und letzten Impuls jeder Kunstübung. Den Kreis der Wahrnehmung nach dieser Seite hin erweitern, heißt Leben offenbaren im eigentlichsten Sinne. Ist die reale Welt die Quelle und der Ursprung aller Zusammenhänge, so werden uns dieselben zumeist doch erst durch Reflexion bewußt; die Kunst teilt sie uns direkt mit, läßt sie unmittelbar empfinden und wirkt deshalb weit überzeugender als alle Tatsachen des realen Seins.

Wenn nun diese Weseneigenheit der Kunst schon längst erkannt wurde, noch ehe man daran dachte, sie zum Gegenstande eingehender Untersuchungen zu machen, so war es, durch eine gänzliche Verwirrung des Kunstbegriffs veranlaßt, doch erst unserer Zeit vorbehalten, frei von jeder Richtung und dogmatischen Anschauung, in einer fortwährend sich erweiternden Erkenntnis der Mittel, das Wesen der Kunst zu klären. Dabei meinen wir nicht allein die rein technischen Mittel der Herstellung, als vor allem jene eminent künstlerischen, welche die Unmittelbarkeit des empfundenen Inhalts bedingen. Finden wir dieselben gleichwohl in Werken vergangener Kunstperioden bereits verwendet, so geht daraus doch nur hervor, daß das künstlerische Schaffen

weniger innerhalb einer gedanklichen Erwägung der Mittel, als vielmehr der letzteren unbewußt sich vollzieht, keineswegs aber, daß die bewußte Beherrschung der Mittel die zum Kunstschaffen notwendige Empfindung ausschließe, was um so weniger der Fall sein kann, je weniger wir die das Schaffen bestimmende Empfindung durch unser Wissen ersetzen, als lediglich in ihren Aeußerungen kontrollieren wollen, und je mehr wir unsere Kenntnisse als Erziehungsmittel zum Schauen und damit zur Steigerung jener in der Entwicklung unserer Sinne begründeten Fähigkeiten gebrauchen, welche das Kunstempfinden direkt voraussetzt. Daß unter solchen Umständen ein verstandesmäßiges Eindringen in das Wesen der Kunst nicht zum Schema zu führen braucht, sondern sehr wohl der Praxis zum Segen gereichen kann, haben Männer wie Adolf von Hildebrand, Max Klinger, und andere zur Genüge bewiesen. Und so hoffen, auf die Erfolge bahnbrechender Vorläufer gestützt, denn auch wir mit Zuversicht, es möge uns durch Nachstehendes gelingen, nicht nur der Kunstwissenschaft wichtige Erkenntnisse zu liefern, sondern auch den schaffenden Künstler positiv zu unterstützen. Dazu aber reicht nicht hin, daß er das in dem Buche Gesagte einfach kennen lernt, — handelt es sich in der Kunst doch überhaupt nicht um ein bloßes Wissen von Tatsachen, — sondern es ist not-

wendig, daß er durch fortwährende Begründung an guten Beispielen die Ergebnisse vorliegender Forschung derart in Fleisch und Blut aufnimmt, daß sie jederzeit und ohne gedankliche Tätigkeit die künstlerische Vorstellung bestimmen. Nur durch Selbstarbeit befruchtet, können die hier gesammelten Keime aufgehen zum Segen der Kunst, des Künstlers und des Genießenden.

## I.

## Von der Bindung im allgemeinen.

Lassen wir, beim Einfachsten beginnend, das Bild mehrerer Gegenstände von genau derselben Erscheinung in unser Gesichtsfeld fallen, so drängt sich zunächst die Frage auf, greift das Auge zum Zwecke näherer Einzelbetrachtung irgend einen von den gleichen Gegenständen wahllos heraus oder aber, richtet es sich auf einen ganz bestimmten derselben. Das Experiment zeigt, daß das letztere der Fall ist.

Sind etwa drei gleiche, in einer Geraden gleichweit entfernte Ringe gegeben, so werden wir immer den mittleren ins Auge fassen. Zugleich werden wir gewahr, daß uns die beiden seitlichen Ringe nicht unwesentlich bei der Betrachtung des mittleren stören. Die durch den einen der seitlichen Ringe verursachte Störung wird noch fühlbarer, wenn wir den anderen hinwegnehmen. Legen wir die drei Ringe ganz

willkürlich, so werden bei der Betrachtung des einen stets die beiden anderen unangenehm mitsprechen. Ordnen wir etwa vier Gleichheiten derart, daß drei derselben die Eckpunkte eines gleichseitigen Dreiecks ergeben, während die vierte in dessen Mittelpunkt sich befindet, so wird die letzte der eingehendsten, weil am wenigsten gestörten Betrachtung unterzogen. Nehmen wir nun alle bis auf eine hinweg, so erkennen wir sofort, daß nun die Betrachtung die ungestörteste geworden ist.

Die obigen Tatsachen sind auf den Zwang zurückzuführen, beim Gewahrwerden von Gleichheiten nicht eine derselben, sondern möglichst alle gleichzeitig zu erfassen. Dieses Zusammenfassen von Erscheinungsgleichheiten verstehen wir unter der Bezeichnung «binden». Von einer Menge Gleichheiten interessiert uns also nicht so sehr eine von diesen, als vielmehr die Masse derselben. Das Einzelne verliert darüber notwendigerweise an Bedeutung, ja es kann seine Wirkung vollkommen einbüßen, wie in der Fabel von dem Esel, welcher von zwei gleich großen Heubündeln keinen nahm und zwischen beiden verhungerte.

Was das Einzelne an Eindruckskraft verliert, gewinnt wiederum das Beziehungsweise an Interesse. Baum und Haus werden, wenn sie einzeln im Gesichtsfelde vorkommen, wegen ihrer

geringen Bindung dankbare Objekte der Einzelbetrachtung sein. Entfernen wir aber den Baum, und setzen wir an seine Stelle ein Haus von ähnlicher Erscheinung wie das bereits bestehende, so wird keines der beiden Gebäude das Interesse erwecken, welches im vorhergehenden Falle das einzelne Haus in Anspruch nahm. Die beiden Häuser werden miteinander gebunden, und in dieser Bindung erscheint uns vielleicht als das wichtigste ihr beiderseitiger Abstand, ein Faktor, der im Empfinden überhaupt erst durch die Bindung geschaffen wird.

Die nun in obigem kurz entwickelte Tätigkeit der Bindung im Nebeneinander des Wahrgenommenen, welche sich nicht ohne weiteres aus der physischen Beschaffenheit des Auges erklären läßt und ihren Sitz im menschlichen Centralorgane haben dürfte, steht wohl im engsten Zusammenhange mit jener Geistestätigkeit, die durch binden des Gleichartigen im Nacheinander die Begriffe schafft und somit auch den Boden für ein geordnetes Denken bereitet. Zwar kennen wir den äußerlichen Vorgang der Sinnesreizung im Flächendifferenzial des Nebeneinanders, doch haben wir keinerlei Aufschluß über den im Geistesorgan vor sich gehenden Prozeß, welcher dem Zusammenfassen der einzelnen Reizdifferentiale zum Bilde entspricht. Ist somit die Erkenntnis des inneren Vorgangs uns heute noch ver-

schlossen, so können wir doch immerhin zeigen, daß eine gemeinsame Auffassung wenigstens über die zusammenfassende Tätigkeit selbst und wenn auch nur hinsichtlich ihrer äußeren Ursachen und Wirkungen, innerhalb des Problems der Bindung möglich ist. Der innere Vorgang nimmt dabei lediglich die Rolle des vorbedingenden Faktors in Anspruch, insoferne die Tätigkeit der Bindung eben nur im Bereiche der physiologischen Möglichkeiten denkbar ist, oder mit anderen Worten, insoferne sie den physischen Reiz der Wahrnehmung voraussetzt.

Während nun das vernunftmäßige Denken die tatsächlichen Gleichheiten ungeachtet ihrer Erscheinungsverschiedenheiten zum Begriff verbindet, findet bei der bloßen Anschauung im Nebeneinander nur eine Bindung von gleich Erscheinendem statt, und zwar ohne Rücksicht auf die begriffliche Gleichheit des Gebundenen. Wir schließen daraus mit Recht, daß die Anschauungslogik eine andere sein wird, als die begriffliche, eine Folgerung, welche schon allein ausschlaggebend ist für die Erkenntnis von der künstlerischen Notwendigkeit jenes Umschaffens, welches die an und für sich richtige Naturform erst zur unmittelbar sprechenden, kunstrichtigen Anschauungsform gestaltet.

## II.

## Das Bindeelement.

Ehe wir den Begriff der Bindung in seine Detailwerte zergliedern, obliegt es uns vor allem das Bindeelement, welches gewissermaßen die Voraussetzung für alle nachfolgenden Erörterungen bildet, einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Zum umfassenden Verständnisse seien jedoch vorerst noch einige einleitende Bemerkungen über die Beziehungen der Außenwelt zur Gesichtswahrnehmung vorausgeschickt.

Stellen wir uns in irgend einem Punkte des Raumes auf, so können wir die uns umgebende Außenwelt nach unendlich vielen Richtungen hin besehen. Jeder dieser Richtungen entspricht ein ganz bestimmter Gesichtseindruck. Mit einem neuen Standpunkt ist auch eine neue Unendlichkeit von Gesichtbildern denkbar, welche, da jede Veränderung nur durch eine Bewegung möglich ist, alle zeitlich voneinander getrennt sein müssen. Die Ursachen der Veränderungen aber können wir unterscheiden in solche, welche sich auf unsere bewußte Absicht zurückführen lassen und in solche, welche sich aus einem Zwange ableiten, der im Nebeneinander begründet, wenn auch letzten Endes ohne das persönliche Sein undenkbar, doch als ein Grund außerhalb unser betrachtet werden kann.

In der Kunst sind nun weniger die durch bewußte Willenstätigkeit veranlaßten Veränderungen der Gesichtskonstellationen, als vielmehr jene von größter Wichtigkeit, welche in der Beschaffenheit des augenblicklich gegebenen Nebeneinanders ihren Grund haben, und welche dem Auge durch eine planmäßige Führung die den Kunstgenuß störende Arbeit des Suchens abnehmen, indem sie den Betrachter von außenher zwingen, so und nicht anders zu sehen. Es wird nicht zuletzt unsere Aufgabe sein, zu zeigen, wieviel von diesem Zwange durch die Tatsachen der Bindung veranlaßt wird.

Vorerst aber wollen wir auf die Beschaffenheit des Nebeneinanders näher eingehen. Dieses können wir zunächst auffassen als eine Fläche, zusammengesetzt aus Teilflächen von verschiedener Deutlichkeit, Helligkeit, Farbe, Größe und Gestalt. Die Begrenzung dieser Teilflächen läßt da, wo kein allmählicher Uebergang vorhanden ist, die Linie in die Erscheinung treten, die nun ihrerseits, ebenso wie die Teilflächen selbst, in den verschiedensten Abstufungen der eben erwähnten Erscheinungsfaktoren auftreten kann. Dazu kommen als weitere variable Erscheinungsfaktoren, und zwar für die Linie sowohl als auch für die Fläche und deren Kombinationen, die Lage zu anderem im Nebeneinander Gegebenen, sowie der Abstand von diesem. Außerdem stellt

die Anzahl gleicher Erscheinungen sowohl an sich, als auch mit der Anzahl anderer Erscheinungen verglichen, in diesem Falle als Verhältnisgröße, einen außerordentlich mannigfaltigen Erscheinungsfaktor vor.

Die ganz bestimmte Zusammensetzung des Nebeneinanders innerhalb obiger Erscheinungsfaktoren bildet den Gesichtsinhalt im Zeitdifferentiale. Ein Vorstellungsinhalt ist darin nur insoweit gegeben, als unsere persönliche Erfahrung Aufschluß findet. Inwieferne dieses Faktum für die bildenden Künste von Bedeutung ist, hat bereits Adolf v. Hildebrand in trefflicher Weise dargetan, weshalb wir davon abstehen können, des näheren darauf einzugehen. Für unsere Ausführungen dagegen ist es wichtig, den Vorstellungsinhalt der einzelnen Erscheinungen gleichsam selbst als einen Erscheinungsfaktor höherer Art in die Reihe der obigen einzugliedern.

Jeder Gesichtseindruck setzt sich nun zusammen aus einer Summe von Gleichheiten und Ungleichheiten der angeführten Erscheinungsfaktoren. Alle Gleichheiten werden gebunden, und wir bezeichnen deshalb die gleichen Erscheinungsfaktoren von nun an als Bindeelemente. Die grüne Farbe der Fensterläden ist demnach im Hinblick auf eine vor dem Gebäude liegende Rasenfläche als Bindeelement zu betrachten. Fensterläden und Rasenfläche selbst aber wollen wir als Binde-

glieder bezeichnen. An der Hand dieses Beispiels weisen wir schon jetzt darauf hin, daß es sich bei der Bindung nicht um absolute Gleichheit der Dinge handelt, als vielmehr um die Gleichheit von Erscheinungsfaktoren, deren Träger uneigentlich freilich um so intensiver gebunden werden, je mehr Bindeelemente vorhanden sind. Eine absolute Gleichheit der Dinge aber ist sowohl an sich als auch in der Erscheinung ausgeschlossen. Es erhellt dies schon aus der bloßen Ueberlegung, daß die Lage eines jeden Objekts zu seiner Umgebung im Nebeneinander eine andere ist, daß also wenigstens in Bezug auf diesen Erscheinungsfaktor ein jedes Ding sich von dem anderen unterscheidet. Ueberdies kommen für uns nicht die tatsächlichen Gleichheiten in Betracht, als vielmehr jene der Wahrnehmung, also Gleichheiten, welche erst vermöge unseres Gesichtssinnes existieren.

Die Ursachen, warum die Gleichheiten im Raume nicht immer auch gleich erscheinen, sind mannigfacher Natur; wir können sie unterscheiden in solche, welche aus der Ungleichheit der Beeinflussung durch die umgebenden Objekte sich erklären lassen und in solche, welche aus der Verschiedenheit der räumlichen Beziehungen zum Betrachter resultieren, sei es, daß letztere im besonderen veranlaßt werden durch die Verschiedenheit der Entfernung des Objekts vom

Beschauer- oder der Lage des Objekts zur Blickrichtung.

Haben wir somit auf der einen Seite gefunden, daß die Gleichheiten der Wirklichkeit durchaus nicht immer als Erscheinungsgleichheiten wahrgenommen werden, so lehrt anderseits die Erfahrung, daß es zum Zustandekommen der letzteren oft wirklicher Ungleichheiten bedarf. Es ist bekannt, daß die Farbe mit dem Wachsen des Sehkegels matter wird; soll sie also an allen Stellen gleich intensiv erscheinen, so ist dies nur durch eine entsprechende Steigerung im Verhältnis ihrer Entfernung vom Blickpunkte möglich. Oder damit eine im Vordergrund stehende Masse mit einer weiter zurückliegenden hinsichtlich ihrer Bildgröße gebunden werden kann, wird sie entsprechend kleiner sein müssen, als jene. Besonders sei darauf hingewiesen, daß mit dem Wachsen des Sehkegels, dessen Größerwerden eine progressive Abnahme der Deutlichkeit entspricht, Bindungen zustandekommen, selbst wenn die Bindeglieder in Natur weit voneinander verschieden sind.

Verlassen wir nun unsere Betrachtung über das gegenseitige Verhältnis der Wirklichkeits- und Erscheinungsgleichheiten und wenden wir uns noch kurz wieder ganz den letzteren zu, so können wir dreierlei Arten von Bindeelementen unterscheiden, nämlich jene, deren Träger die

physischen Reize direkt sind, ferner die Bindeelemente, welche nur durch die Beziehungen der physischen Reize gegeben werden, bei welchen die letzteren also nur indirekt als Träger der Bindeelemente oder als Bindeträger kurzweg fungieren und endlich diejenigen, von welchen überhaupt nur der eine Teil tatsächlich in die Erscheinung tritt, während der andere lediglich in der Erinnerung vorhanden ist. Das Wesen und die Bedeutung der einzelnen Gruppen werden wir aus den späteren Kapiteln näher kennen lernen.

## III.

## Eigentliche und uneigentliche Bindung.

Haben wir am Anfange unserer Untersuchung im allgemeinen dargetan, daß die Bindung auf dem Zusammenfassen von Erscheinungsgleichheiten beruht, so wollen wir nun den Versuch machen, den Begriff der Bindung in zwei große Hauptgruppen zu zerlegen, in eine eigentliche und eine uneigentliche Bindung, je nachdem es sich im engeren Sinne um ein Zusammenfassen der gleichen Erscheinungsfaktoren an und für sich, oder aber im weiteren Sinne nur um das

Zusammenfassen der Bindeglieder mit Hilfe von Erscheinungsgleichheiten handelt.

Ein Beispiel wird die Unterscheidung deutlicher machen: Wir weisen wiederum auf die grünen Fensterläden und eine vor dem Hause befindliche Rasenfläche hin. Die Bindung, welche zustande kommt zwischen dem Grün der letzteren und demjenigen der Fensterläden bezeichnen wir als eigentliche Bindung. Die grüne Farbe ist dabei das Bindeelement. Halten wir nun fest, daß dieses von seinem Träger unzertrennlich ist, so können wir uneigentlich auch von einer Bindung der Fensterläden mit der Rasenfläche sprechen, und in diesem Sinne wollen wir den Begriff der uneigentlichen Bindung in unsere Erörterungen aufnehmen. Bedenken wir nun ferner, daß die Fensterläden ihr Dasein nur wieder von der Existenz eines Hauses herleiten, so finden wir es gerechtfertigt, auch von einer Bindung des Hauses und der Rasenfläche mit Hilfe der Fensterläden zu sprechen. Letztere bezeichnen wir als Zwischenbinder der uneigentlichen Gebundenheit von Haus und Rasen, und es ist somit der Fall einer uneigentlichen, durch einseitige Zwischenbinder veranlaßten Gebundenheit gegeben. Gehen wir noch einen Schritt weiter und betrachten wir die Rasenfläche als ein Teilglied der umgebenden Natur, so dürfen wir, anschließend an das obige, wohl auch von

einer Bindung des Hauses selbst mit der umgebenden Natur sprechen, wobei wir den Fall einer uneigentlichen Bindung mittels beiderseitiger Zwischenbinder veranschaulicht haben.

Die instinktive Erkenntnis vom Wesen der uneigentlichen Bindung ist in der Anwendung wahrscheinlich ebenso alt wie das Verständnis für die Bindung im eigentlichen Sinne. Wir werden im Laufe unserer Betrachtungen wiederholt auf sie zurückkommen und wollen jetzt nur andeuten, daß die praktische Auswertung der innerhalb der uneigentlichen Bindung gegebenen Möglichkeiten hauptsächlich ein in unseren Tagen neu erblühendes Gebiet des künstlerischen Schaffens, die Wohnkunst, befruchtet. Es sei nur an das Drücken der Raumhöhen durch entsprechende Bindung von Decke und Fußboden oder an das heute schon allgemein bekannte Mittel erinnert, die Möbel an die Wand durch teilweise Gleichfarbigkeit mit letzterer zurückzutreiben, oder aber an die Feinheit und Eleganz, mit welcher es beispielsweise der Kunst eines Riemerschmied gelingt, etwa ein Sofa lediglich durch das in der Farbe gleich dem Teppich gehaltene Sofakissen mit dem Boden zu verbinden. Da es vorläufig nur auf eine allgemeine Unterscheidung ankommt, wollen wir von der Anführung weiterer Beispiele absehen und zu einem neuen Kapitel, zum Begriff des Bindemittelpunktes übergehen.

## IV.

## Der Bindemittelpunkt.

Mit Bindemittelpunkt bezeichnen wir jenen Punkt des Nebeneinanders, auf welchen sich das Auge bei der Bindung einstellt, wenn alle Hemmungen ausgeschaltet sind, die sich aus dem Vorhandensein anderer Gebundenheiten im Gesichtsbilde, aus assoziierten Erscheinungen usw. herleiten, und welche je nach ihrer Art und entsprechend der Intensität ihrer Wirkung den Akt der Bindung beeinflussen.

Da bei Einstellung des Auges auf den geometrischen Schwerpunkt der Gebundenheit die Gleichheit aller Glieder am deutlichsten zum Bewußtsein kommt, und die Bindung gerade in dem möglichst intensiven Zusammenfassen dieser Gleichheiten beruht, so dürfen wir wohl annehmen, daß Bindemittelpunkt und geometrischer Schwerpunkt der Gebundenheit identisch sind. Es wird also beispielsweise der Bindemittelpunkt dreier Gleichheiten in dem Schwerpunkte des Dreiecks liegen, welches die drei Gleichheiten als Eckpunkte bestimmen.

Rückt der Blickpunkt an den Bindemittelpunkt heran, so wächst die Intensität der Bindung. Die Deckung der beiden Punkte bezeichnen wir als den Fall der «vollkommenen», die örtliche Ver-

schiedenheit derselben als den Fall der «unvollkommenen» Bindung. Erstere spielt eine um so wichtigere Rolle überall dort, wo die Bindung selbst ästhetisches Ausdrucksmittel ist, wo also in der Gebundenheit der Gleichheiten und ihren gegenseitigen Beziehungen das ästhetische Moment gegeben ist, insoferne letzteres nur in direkter Blickrichtung als Einheitliches und Ganzes zu wirken vermag.

Im Nebeneinander örtlich bestimmt, ist der Bindemittelpunkt notwendigerweise an eine Erscheinung desselben geknüpft, welche ein Ungebundenes oder selbst wieder ein Gebundenes sein kann. Im ersteren Falle ist der Eindruck der im Bindemittelpunkt stehenden Erscheinung meist von so starker Wirkung, daß darüber diejenige der Gebundenheit in den Hintergrund tritt. Steht dagegen im Bindemittelpunkte nur das Glied einer Gebundenheit, so nimmt dieses kein selbständiges Interesse, wie im vorhergehenden Falle, in Anspruch. Wir können dabei die zwei Möglichkeiten unterscheiden, daß der Bindemittelpunkt auf ein Glied der eigenen Bindung fällt, oder daß er auf das Glied einer fremden Bindung zu stehen kommt.

Tritt das zuerst Erwähnte ein, so wird bei vollkommener Bindung die Intensität derselben wesentlich vergrößert, insoferne das deutlichst erkannte Bindeglied auf alle übrigen bezogen

wird und deren Erscheinungsintensität indirekt steigert. Wir können uns von dieser Tatsache durch folgendes Experiment überzeugen: Malen wir auf ein Blatt Papier willkürlich durcheinander eine Anzahl Flecken, von welchen je mehrere in gleicher Farbe gehalten werden, und fixieren wir abwechselnd den einen und den anderen derselben, so empfinden wir ganz deutlich, daß stets die Bindung jener Flecken die intensivste ist, von welchen wir einen gleichfarbigen ins Auge fassen.

Was den zweiten Fall betrifft, so erfährt bei der Einstellung auf den Bindemittelpunkt immer die Intensität derjenigen Bindung eine Steigerung, deren eines Glied im Mittelpunkt der ersteren gelegen ist, wodurch, falls dieses Glied nicht selbst Mittelpunkt der zugehörigen Bindung ist, oder was dasselbe ist, im Falle daß die Bindungen nicht gleiche Mittelpunkte haben, leicht ein Abgleiten des Blickes veranlaßt werden kann.

Wie wir schon am Anfange unserer Betrachtungen gesehen haben, wird durch die Bindung vor allem auch die Blickrichtung beeinflußt. Da nun das Auge einer zu großen Menge von im Bilde diktierten Blickrichtungen nicht gerecht zu werden vermag und Unruhe empfindet, wenn ihm solche in zu großer Menge angewiesen werden, so empfiehlt es sich, bei großzügigen Kompositionen die Anzahl derselben durch Zusammenlegen der

einzelnen Bindemittelpunkte auf einen gemeinsamen Bindemittelpunkt zu reduzieren, wie dies beispielsweise in der Symmetrie der Fall ist, um auf solche Weise oder aber durch überwiegend starke Gebundenheiten Hauptblickrichtungen zu schaffen. Im künstlerischen Städtebau sind letztere oft teilweise, gewissermaßen in Komponenten vorausbestimmt, und es hieße den Sinn einschlägiger Aufgaben gänzlich mißverstehen, wollten wir sie nicht als bestimmende Faktoren bei Neuanlagen auf das Gewissenhafteste in Rechnung ziehen. Zuweilen tritt aber auch der Fall ein, daß das Bestehende keine Komponente einer neu zu schaffenden Bildwirkung sein kann, d. i. überall dort, wo es bereits selbst ein vollständig in sich abgeschlossenes Wirkungssystem vorstellt, welches durch Bindung mit anderem nur Schaden litte. So wissen wir, daß ein Zentralbau nur bei vollkommener Innenbindung, welche eine zentrale Blickachse voraussetzt, voll und ganz zur Wirkung kommen kann, daß der Eindruck sofort geteilt und der zentrale Aufbau unverständlich wird, woferne wir den Blick von demselben durch die Bindung mit einem Gebäude von ähnlicher Erscheinung abziehen. Wenn es freilich in solchen Fällen notwendig ist, einseitige Bindungen zu vermeiden, so können diese wiederum in anderen Fällen geboten sein, wo es sich darum handelt, den Blick auf einen bestehenden wich-

tigen Punkt hin zu korrigieren. Da die Voraussetzungen stets andere sind, so muß die Lösung der Aufgabe eben von Fall zu Fall aus den gegebenen Bedingungen heraus entwickelt werden.[1]

## V.

## Die Intensität der Bindung.

Die Intensität der Bindung hängt unmittelbar ab von der Deutlichkeit, mit welcher uns die sichtbaren Gleichheiten der Bindeglieder zum Bewußtsein kommen. Andererseits steht der Eindruck der Gleichheit selbst in direktem Wachstumsverhältnis mit der Intensität der Wahrnehmung überhaupt. Es wächst also die Intensität der Bindung hinsichtlich der Lage des Blickpunktes, je mehr sich dieser dem Bindemittelpunkte nähert, hinsichtlich der Bindeglieder, je näher letztere an den Blickpunkt heranrücken

[1] Bei obigen Darlegungen haben wir den Standpunkt des Betrachters vorausgesetzt. Es ist nun einleuchtend, daß die Lage des Auges im Raume hinsichtlich der in den Dingen begründeten Bindungsmöglichkeiten keine gleichgültige sein kann, wenn wir überlegen, daß je die gleichen Erscheinungsfaktoren Bindungen eingehen, die nach dem Standpunkte des Beschauers künstlerisch wertvoll oder schädlich sein können. Es ergibt sich daraus die Notwendigkeit, einen mitzuteilenden Inhalt auf gewisse geometrische Oerter des Standpunktes zu konzentrieren, wie solches beispielsweise bei den Wegführungen barocker Schloßanlagen oft in meisterhafter Weise geschehen ist.

und je größer sich ihr spezifisches Reizvermögen und ihr Bildinhalt darstellt. Entfernen wir uns bei unveränderlichem Blickpunkte von einer Gebundenheit, so nähert sich das Bild demselben; was jedoch an Intensität dadurch qualitativ gewonnen wird, geht andererseits durch Kleinerwerden des Bildes der Gebundenheit quantitativ verloren.

Haben wir aus obigem ersehen, daß die Intensität der Bindung von der Stärke des Sinnenreizes direkt abhängt, so lehrt uns wiederum die Erfahrung, daß umgekehrt auch dieser durch die Tätigkeit der Bindung an Stärke gewinnt, so daß wir also von einem wechselseitigen Steigerungsverhältnis sprechen können.

Wir empfinden das Gebundene um so intensiver, je angestrengter die Tätigkeit der Bindung uns beschäftigt. Es gewinnt beispielsweise die Linie an Kraft ihrer Erscheinung, wenn sie nicht als zusammenhängende Reihe von Linienelementen, sondern als eine Kette von Zerrissenheiten erscheint, welche das Auge erst binden muß, um einen Linieneindruck zu erhalten. Denken wir nur an den Zahnschnitt, den Rundbogenfries, die Eckrustika usw. Haben wir hier den Eindruck durch Zerreißen der Linie im Hintereinander gesteigert, so können wir übrigens dasselbe erreichen durch Auflösen der Linie im Nebeneinander. Soll z. B. ein Bogen stark markiert in die

Erscheinung treten, so kann dies geschehen entweder dadurch, daß wir den Bogen der Länge nach aus getrennten Bindegliedern zusammensetzen (Abb. 1), oder daß wir ihn selbst wieder mit einem konzentrischen Bogen umgeben (Abb. 2). In beiden Fällen wird die Wirkung erhöht durch die Bindung der getrennten Einzelglieder. Insonderheit bei horizontalen Wandabschlüssen ist die Anwendung parallel laufender Profillinien ein dankbarer Wirkungsfaktor, und wir finden es bestätigt, daß Gesimse, welche auf denselben berechnet wurden, bedeutend dezenter gehalten sind als solche, welche auf reiche Flächenverschneidung nicht angelegt sind.

Was die zweidimensionalen Gebilde betrifft, so ist dem Auge bei einfachen Flächen, im Hinblick auf die direkte Begrenzung der gleichen Elemente, die Bindung der letzteren wesentlich erleichtert. Dagegen erfordert die Bindung sich nicht begrenzender gleicher Detailflächen größere Anstrengung, wodurch übereinstimmend mit unseren vorhergehenden Auseinandersetzungen über die Linie, die Gesamtfläche an Eindringlichkeit gewinnt. Beispielsweise sei nur erwähnt, daß die gemütliche Wirkung der Holzvertäfelung nicht lediglich auf dem Material beruht, sondern auch auf der durch die Füllungen und Friese veranlaßten Bindung und dem damit bewirkten intensiveren Wandabschlusse überhaupt. Es ist auch kaum zu

leugnen, daß, wennschon unser heutiger Geschmack das Wandornament mehr und mehr verdrängt, dasselbe aus obigen Gründen doch raumabschließender wirkt als Einfarbigkeit und Glattheit der Wände.[1] Natürlich kann das Prinzip, die Wände als Gebundenheiten getrennter Einzelerscheinungen fürs Auge wichtig zu machen, auch auf das Aeußere ausgedehnt werden. So sehen wir bei dem ehemaligen Ridler-Frauenkloster in München (Abb. 3) die Straßenseite mit einem durchgehenden Rahmenmuster bedeckt, welches in seiner Gebundenheit ohne Zweifel den Eindruck des Ganzen nicht unwesentlich hat erhöhen helfen.

Kehren wir vom Einzelnen wieder auf das Allgemeine zurück, so können wir jedenfalls als wichtige Tatsache festhalten, daß durch Auflösen in Detailgleichheiten jede Erscheinung in ihrer Wirkung erhöht wird, so daß es wohl mit zu den vornehmsten Aufgaben der Bindung gehören dürfte, kraft ihrer Tätigkeit die Eindrucksfähigkeit des Gebundenen zu steigern.

---

[1] Dabei dürfen wir freilich nicht vergessen, daß den Eindruck der Wand steigern nichts anderes heißt, als die Wirkung aller anderen im Raume vorhandenen Erscheinungen kompensieren Deshalb läuft auch das Bestreben unserer heutigen Wohnkunst darauf hinaus, die abschließende Wand möglichst als Gebundenheit des mobiliaren Rauminhaltes selber darzustellen.

VI.

## Die motorische Kraft der Bindung.

Die durch Bindung veranlaßte Bewegungstendenz ist stets gegen den Bindemittelpunkt gerichtet, wobei wir die drehmotorische Kraft proportional

Abb. 4.

der Intensität der Bindung annehmen. Denken wir uns alle fremden Einflüsse ausgeschaltet, so befindet sich das auf den Mittelpunkt der Bindung gerichtete Auge im Zustand des Gleichgewichtes, den wir in einen stabilen und einen

indifferenten unterscheiden. Sind beispielsweise a und b Gleichheiten, so ist in Abb. 4 der Fall des stabilen Gleichgewichts gegeben. Befindet sich das Auge aber im Mittelpunkte eines Kreises, der sich aus lauter Gleichheiten zusammensetzt (Abb. 5), so kann jeder Punkt des Kreises Mittelpunkt der Bindung sein, und wir haben

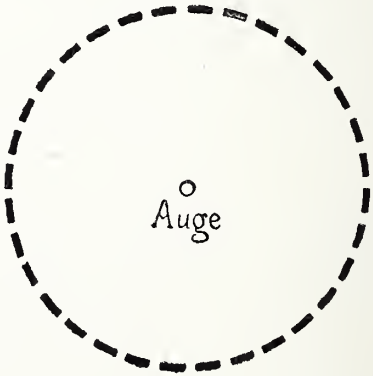


Abb. 5.

damit den Fall des indifferenten Gleichgewichtes veranschaulicht. Die Reihe der Gleichheiten im zweiten Falle stellt eine «Leitende» vor, als welche wir den geometrischen Ort der Mittelpunkte von Bindungen gleicher Entstehung bezeichnen.

Dem eingehenderen Verständnisse wegen empfiehlt es sich, den Begriff der Leitenden noch

an einigen Beispielen zu erläutern: Die sich orthogonal entsprechenden Punkte der beiden Strecken C D und C′ D′ in Abb. 6 sind in Bezug auf ihr gegenseitiges Verhältnis Gleichheiten und werden als solche gebunden. Die Bindemittelpunkte sämt-

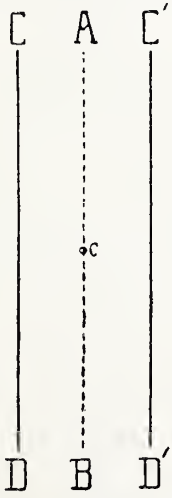


Abb. 6.

licher sich gegenseitig entsprechender Punkte liegen auf der Achse A B, welche somit eine Leitende bestimmt, wobei jedoch betont sei, daß hier nicht die Strecken (deren Bindemittelpunkt in c liegt) selbst, sondern lediglich die achseal sich entsprechenden Punkte in Frage kommen.

Auch die Winkelhalbierende A B der konver-

gierenden Linien E F und E′ F′ in Abb. 7 ist eine Leitende, und zwar in diesem Falle eine solche ausgesprochener Bewegung. Richten wir zum Zwecke näherer Untersuchung das Auge etwa auf den Punkt b der Geraden A B, so ist von allen sich gegenseitig entsprechenden Punkten die Bin-

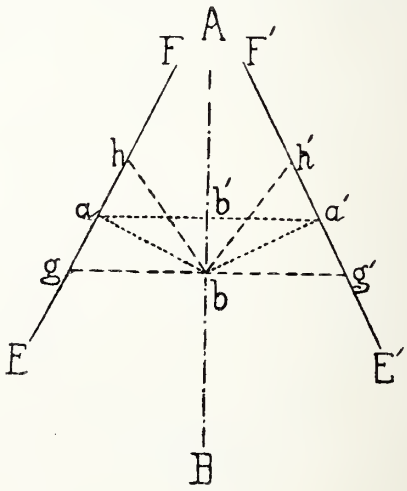


Abb. 7.

dung von a und a′ die intensivste, insoferne die Reizintensität dieser Punkte die größte ist. Die Bindung a a′ sucht das Auge auf ihren Mittelpunkt b′ einzustellen. Betrachten wir nun die Gebundenheiten der übrigen sich entsprechenden Punkte, so ergibt sich, daß alle über g g′ liegenden Punktbindungen den Blick nach aufwärts

ziehen, während alle unterhalb dieser Geraden befindlichen den Blick nach abwärts lenken. Zu ersteren gehören aber gerade die am intensivsten wirkenden Bindungen zwischen g g' und h h', worin die schon längst erkannte Tendenz konver-

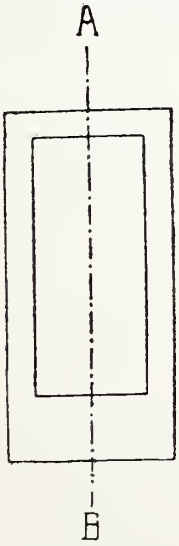


Abb. 9.

gierender Linien, den Blick nach der Spitze hin zu leiten, ihre Erklärung findet. An einem bestimmten Punkte nahe der Spitze werden die numerisch überlegenen abwärts bewegenden Kräfte den emporziehenden das Gleichgewicht halten. In der Spitze selbst ist entschieden eine abwärts bewegende Kraft wirksam. Wir finden dieser

Erkenntnis bei Turmendungen, insonderheit bei jenen, welche ein gewisses Detailinteresse beanspruchen, Rechnung getragen, indem solche Endungen oft nicht unwesentlich über die eigentliche Spitze gestelzt werden, um ihnen einen festeren, für ruhige Betrachtung günstigeren Platz anzuweisen (Abb. 8).

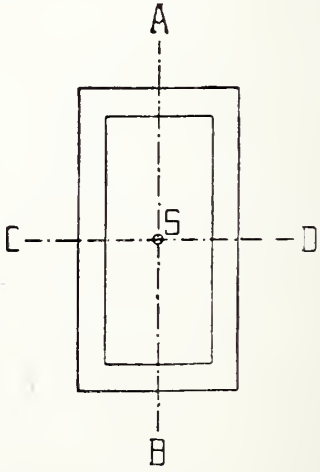


Abb. 10.

Gehen wir in unserer Betrachtung beispielsweise noch auf den rechteckigen Rahmen ein, so haben wir in Abb. 9 hinsichtlich der Bindung der sich entsprechenden Rahmenbreiten nur eine solche in der Richtung A B. Dagegen ist in Abb. 10 eine Bindung sowohl in der Richtung A′ B′ als auch in der Richtung C′ D′ gegeben. Während nun

das Auge, kraft der ihm eigenen Tendenz von keiner Leitung abzuweichen, sich in dem einen Falle im Schnittpunkte S einstellt und somit gezwungen ist, die dem Sehwinkel nicht angepaßte Form des Rechtecks mit einem Blick zu umfassen, kann es bei Abb. 9 eine Bewegung in der Richtung A B ausführen, wodurch ihm das Erfassen der längeren Form wesentlich erleichtert wird. Die Bewegung vollzieht sich in der Längsrichtung und entspricht somit dem Charakter des

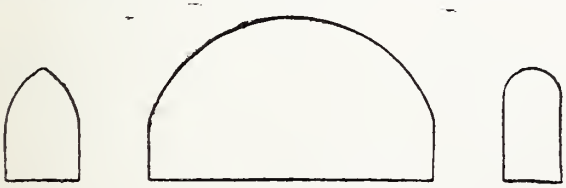

Abb. 11.

Längsbildes. Von den Rahmenformen mit Vertikalleitung sei noch im besonderen auf die in Abb. 11 abgebildeten hingewiesen.

Verlassen wir nun das Kapitel Drehbewegungen, und wenden wir unsere Betrachtung den Tiefenbewegungen zu, so ist es vor allem notwendig, das wechselseitige Verhältnis von Blickpunkttiefe und Tiefe der Gebundenheit ins Auge zu fassen. Eine einfache Ueberlegung lehrt uns dabei folgendes: Wird der Blick durch Bindung auf ein Objekt von anderer Tiefe als die Gebundenheit gerichtet, so werden wir, da das Auge

vermöge seines eigentümlichen Tastwesens sich stets auf den Blickpunkt akkommodiert, unbefriedigt sein, wenn die Gebundenheit selbst der Gegenstand des Interesses ist. Denn einerseits sucht das Auge das Gebundene möglichst scharf zu fassen, andererseits wird es gezwungen, ein nicht interessierendes Objekt dadurch, daß dessen Bild auf die Stelle des deutlichsten Sehens zu liegen kommt, am intensivsten wahrzunehmen. Dieses Mißverhältnis von Interessierendem und Wahrgenommenem löst die Empfindung des Unbehagens aus. Eine befriedigende Lösung ist unter obiger Voraussetzung nur dann denkbar, wenn die Entfernung des Auges von Blickpunkt und Gebundenheit dieselbe ist, gleichviel, ob dies nun erreicht wird dadurch, daß wir zu einer im Nebeneinander fixierten Gebundenheit eine in der Blickrichtung liegende und in der Entfernung variable Erscheinung richtig einsetzen, oder aber, daß wir bei gegebenen ungünstigen Blickpunktmöglichkeiten die Bindeglieder im Nebeneinander so lange variieren, bis jene ausgeschaltet sind und ein richtiger Blickpunkt gefunden ist. Die Aufgabe selbst wird in der Praxis freilich weniger mit dem Verstande, als mittels der Empfindung gelöst, deshalb ist sie auch eine künstlerische im eminenten Sinne des Wortes.

War das Auge ursprünglich auf die Tiefe einer Gebundenheit eingestellt, so hat der von letzte-

rer ausgehende Sinnenreiz und damit auch die Intensität der Bindung nach Einstellung auf einen der Gebundenheit hinsichtlich der Tiefe nicht entsprechenden Blickpunkt abgenommen. Das Gebundene wird uns dann verschwommen, aber in seinen Gliedern immer noch gleich erscheinen. Es ist nun klar, daß eine wesentliche Schwächung der ursprünglichen Bindungsintensität es stärkeren Bindungen des neuen, dem Blickpunkte entsprechenden Nebeneinanders möglich macht, das Auge aus seiner Lage herauszudrehen, auf einen vom jetzigen Blickpunkt hinsichtlich der Tiefe verschiedenen Blickpunkt, welchem nun wieder eine andere Bindekonstellation entspricht. Mit diesem Vorgange, den wir uns solange fortgesetzt denken können bis Gleichgewicht eintritt, haben wir den wichtigen Zusammenhang der Bindung eines ursprünglichen Nebeneinanders mit dem Nacheinander gefunden, indem wir erstere als die direkte Ursache neuer Nebeneinander und damit neuer Bindekonstellationen erkennen, die stets von der Tiefe des Blickpunktes abhängen und sich von der ursprünglichen Bindekonstellation umsomehr unterscheiden, je mehr sich das Verhältnis von Blickpunkttiefe zur Tiefe der Gebundenheit der Zahl Eins nähert.

Halten wir demnach fest, daß die Bindung das Auge keineswegs in dem Sinne beeinflußt, daß sie den Blick auf das Gebundene der Tiefe nach

einstellt, daß sich vielmehr ihr Einfluß direkt bloß auf die Blickrichtung und nur indirekt auf die Tiefeneinstellung bezieht, insoferne der Blickpunkt von der Bindung abhängig ist. Haben wir also einerseits die Bindung als direkte Ursache einer Drehbewegung kennen gelernt, so können wir sie auch andererseits als indirekte Ursache einer durch Drehbewegung veranlaßten Tiefenbewegung auffassen.

## VII.

## Die blicklenkenden Bindungen.

Jene Bindungen, welche im Hinblick auf bestimmte Erscheinungen des Nebeneinanders als hin- oder ablenkende Faktoren eine Rolle spielen, bezeichnen wir als blicklenkende Bindungen, ohne jedoch vergessen zu wollen, daß jede Bindung im weiteren Sinne blicklenkende Eigenschaften besitzt.

Beide Untergruppen, sowohl die hin- wie die ablenkenden Bindungen können zeigen [1] oder stören und zwar einerseits, je nachdem sie innere Harmonien offenbaren oder uns daran hindern, solche wahrzunehmen, andererseits, je nachdem sie unsere Aufmerksamkeit von gleichgültigen und

[1] «zeigen» ist hier im Sinne von offenbaren lebenbejahender Empfindungswerte gebraucht.

Unlust erweckenden Erscheinungen abwenden oder sie auf letztere konzentrieren. So sind beispielsweise die ablenkenden Bindungen zeigend, die hinlenkenden jedoch störend in allen Fällen, wo die Gebundenheit selbst das Interessierende ist, dessen Wirkungsintensität durch das deutliche Bild jener Erscheinungen eine Schwächung erfährt, in Bezug auf welche der Blick hin- resp. abgelenkt wird. Dabei kann die gedachte Erscheinung sowohl ein Ungebundenes als auch selbst wieder ein Gebundenes vorstellen. Ist sie der eigentliche Träger ästhetischer Werte, so wirken alle hinlenkenden Bindungen zeigend, alle ablenkenden jedoch störend. Ist die Erscheinung in zu konzentrierter Wahrnehmung der Erreger einer verneinenden Empfindung, so werden alle hinlenkenden Bindungen stören, während alle ablenkenden zeigen, insoferne sich die zeigende Eigenschaft eben nicht allein in der Entbindung positiver Lebensgefühle, als auch nach der negativen Seite hin in der Ausschaltung gegenteiliger Hemmungen äußert. In diesem Sinne sind selbst alle hinlenkenden Bindungen, welche an und für sich als störend empfunden werden, deren Wirkung aber durch das Interesse am Blickpunkte abgeschwächt wird, in Rücksicht auf letzteren als zeigende Bindungen aufzufassen. Die Anwendung dieser Erkenntnis spielt eine um so wichtigere Rolle überall dort, wo störende Bindungen

unumgänglich sind; das Auge beschäftigt sich dann mit dem ausgezeichneten Bindemittelpunkt und empfindet die an und für sich unbefriedigende Gebundenheit als hinweisenden Faktor sogar wohltuend. Von diesem Falle übrigens abgesehen, erweist sich die Bedeutung der im Bindemittelpunkte stehenden Erscheinung auch dann als wichtig, wenn eine stark den Blick diktierende Gebundenheit dem Empfinden gegenüber sich indifferent verhält. Muß in jenen Fällen, in welchen die Gebundenheit selbst das Interessierende ist, von einer Auszeichnung des Bindemittelpunktes möglichst abgestanden werden, so ist die Auszeichnung des Mittelpunktes der eben erwähnten Gebundenheit geradezu eine Notwendigkeit, weil sodann das Auge im Punkte des deutlichsten Sehens ein Interessierendes wahrzunehmen wünscht und unbefriedigt ist, wenn es ein solches nicht vorfindet.

Wir weisen auf die organisch meist zusammenhanglosen beiden Straßenfluchten hin, deren Bindung vom Bürgersteige aus wegen zu großer Ungleichheit der Tiefenverkürzung kaum möglich ist. In alten Zeiten jedoch, wo Wagen- und Fußgängerverkehr auf den meist trotoirlosen Straßen sich abspielte und dem Betrachter der Weg an den Seiten nicht so bestimmt vorgezeichnet wurde, war eine solche Bindung gegeben und deshalb die Auszeichnung in der Straßenachse vom ästhetischen

Standpunkte aus entschieden eine größere Notwendigkeit, wie heute. Dabei konnte im Hinblick auf

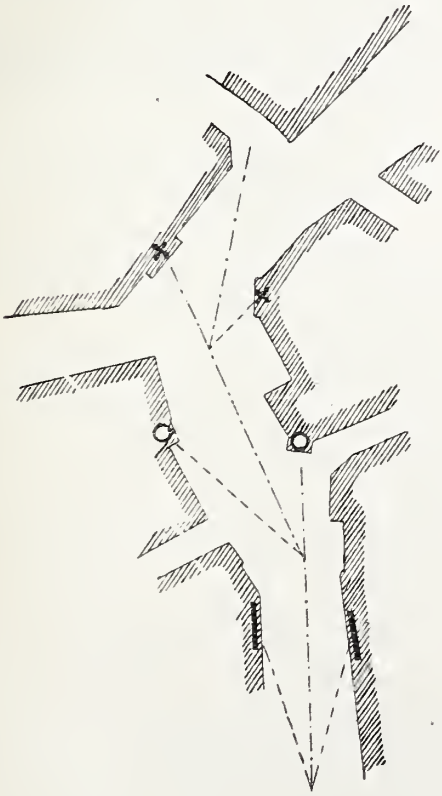

Abb. 12.

die gekrümmten Straßen die Auszeichnung eine um so ungezwungenere und zudem wechselnde sein, als die Möglichkeit bestand, bei der

Schwenkung den auszeichnenden Faktor selbst wieder zum Glied einer neuen Gebundenheit zu machen (Abb. 12).

Nun wäre es freilich grundfalsch, aus derlei Hinweisen eine allgemein gültige Forderung abzuleiten. Besteht doch z. B. wenig oder gar kein Bedürfnis nach Auszeichnung in der Richtung der Straßenachse, woferne die beiden Seiten sehr voneinander verschieden sind, welcher Fall beispielsweise gegeben ist, wenn die eine Seite mit Gebäudemassen, die andere aber mit einer Baumpflanzung bestellt ist (Abb. 13).

Während vergangene Zeiten den Notwendigkeiten der erwähnten Art mit feinem Empfinden gerecht wurden, steht unsere Zeit zum großen Teile noch ziemlich unfähig der Lösung einschlägiger Aufgaben gegenüber. Es sei nur auf die heute so beliebten flankierenden Ecktürme hingewiesen, welche in keinerlei organischem Zusammenhange stehend, den Blick mit Gewalt in das Nichts der Straßenachse hineinleiten, und deren symmetrische Anordnung um so gegenstandsloser ist, als ein charakteristisch ausgestalteter Eckturm klarere Orientierung ermöglicht, als deren zwei. Anders freilich liegt der Fall der symmetrischen Ecktürme, wenn sie den Blick auf ein interessierendes Objekt hinlenken, wie etwa beim Karlstor zu München, das übrigens, wie eine Aquarelle von Lebschée (Abb. 14) erkennen läßt, schon in

früheren Zeiten von gleichen Baumassen flankiert war.

Es dürfte von Interesse sein, noch das ein- und das ausspringende Körpereck im Hinblick auf die durch Bindung der Wandflächen veranlaßte Blickrichtung des näheren zu untersuchen. Nehmen

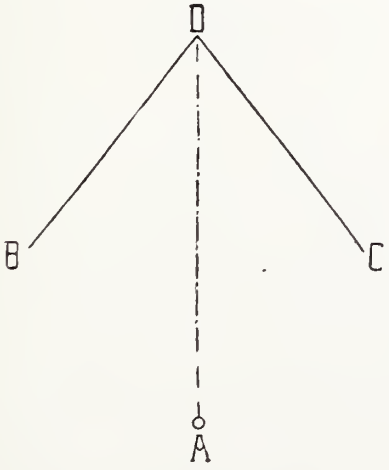


Abb. 15.

wir an, das Auge befinde sich in der Winkelhalbierenden A D des einspringenden Winkels BDC (Abb. 15) und blicke in der Richtung gegen den Winkel, so kommt, Erscheinungsgleichheiten vorausgesetzt, eine Bindung der beiden Winkelflächen B D und C D zustande, deren Mittelpunkt in D liegt. Das Auge wird, woferne alle Hemmungen ausgeschaltet sind, sich gegen D bewe-

gen. Es erhellt daraus, daß unter den gegebenen Bedingungen von allen Punkten der Winkelhalbierenden aus, die letztere selbst der Ort der größten Eindrucksmöglichkeit für jegliche Erscheinung innerhalb des Winkels ist.

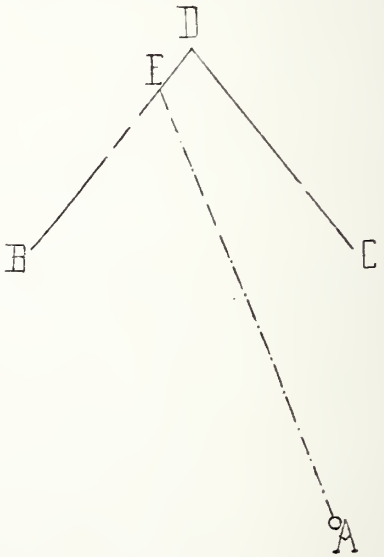


Abb. 16.

In Abb. 16 ist das Auge seitlich von der Winkelhalbierenden verschoben. Es kommt ebenfalls eine Bindung der beiden Flächen B D und C D zustande, und das Auge stellt sich unter obigen Voraussetzungen wieder auf den Mittelpunkt E der Bindung ein. Eine Auszeichnung wird also

vom Standpunkte A aus innerhalb A E den intensivsten Eindruck machen, d. h. die Gerade A E ist im Hinblick auf den Standpunkt A der geometrische Ort für die höchste Eindrucksmöglichkeit jeder Erscheinung innerhalb des Winkels A D C.

Was für das einspringende Körpereck gezeigt wurde gilt in genau derselben Weise für das ausspringende. In der Tatsache aber, daß der Blick in beiden Fällen in der Kante oder nahe derselben festgehalten wird, erkennen wir den Grund, warum ausspringende Körperecken uns sozusagen anklotzen, während einspringende den Blick nach rückwärts leiten. Ueberlegen wir nun, daß die Intensität der Winkelflächenbindung durch eine im Bindemittelpunkte stehende Erscheinung herabgedrückt werden kann, so unterliegt es keinem Zweifel, daß wir den klotzigen Eindruck ausspringender Körperecken dadurch in einfacher Weise mildern können, daß wir den Bindemittelpunkt der beiden Wandflächen auszeichnen. Erinnert sei nur an die reizenden Eckfigürchen der Barockzeit, welche unangenehme Körperecken kaum in der angegebenen Weise empfinden lassen, und von welchen Beispiele fast in jedem gut erhaltenen Landstädtchen noch vorzufinden sind. Eine Anlage, welche deutlich das Streben nach Eckauszeichnung im großen Stile erkennen läßt, geben wir in Abb. 17 wieder.

Es wäre nun sehr irrig, aus obigem den Schluß zu ziehen, daß die Auszeichnung des Körperecks eine ästhetische Notwendigkeit für alle Fälle sei. Wir wollen nur darauf hinweisen, daß da, wo es sich etwa um Einmündungen verhältnismäßig enger Straßen handelt, der besprochene Fall für die Wahrnehmung überhaupt nicht gegeben ist. Und was insonderheit das einspringende Körpereck betrifft, so ist die Intensität der Flächenbindung und damit auch diejenige des Raumeindrucks eine größere bei Nichtauszeichnung des Bindemittelpunktes, als bei Auszeichnung desselben. In Rücksicht auf diese Tatsache wurden bei italienischen Palasthöfen, die ja bekanntlich auch bei absoluter Kleinheit einen räumlich bedeutenden Eindruck machen, die Arkadenwände meist ohne jegliche Vermittlung aneinander gestoßen.

Haben wir also einerseits in der Eckauszeichnung ein vorzügliches Mittel, den auszeichnenden Faktor zu großer Wirkung zu bringen, so steht dieser Tatsache doch andererseits die Erkenntnis gegenüber, daß es auch Fälle gibt, in welchen von einer Auszeichnung der Ecke im Interesse des übergeordneten Gesamteindruckes besser abgestanden wird.

Damit verlassen wir dieses Kapitel und gehen zu einer kurzen, summarischen Erörterung über das Wesen der erklärenden Bindungen über.

## VIII.

## Die erklärenden Bindungen.

Eine Ueberlegung, deren Auseinandersetzung jedoch nicht zum Thema gehört, lehrt uns, daß von den unendlich mannigfaltigen Beziehungen, welche die große Daseinsordnung bestimmen, nur die empfundenen, nicht aber die gedachten Zusammenhänge es sind, die uns am Leben und Weben der Außenwelt direkt beteiligen. Es ist die Kunst, die uns den Zusammenhang unmittelbar empfinden läßt, deshalb auch Lebensspenderin in höherem Sinne als die Wissenschaft, indem sie uns Anfang und Ende, Ursache und Wirkung, Behauptung und Beweis im Nebeneinander der Erscheinungen liefert. Und wie der Buchstabe in der Schrift erst durch die Bindung mit anderen Buchstaben Bedeutung und Inhalt gewinnt, so sind es noch weit mehr im Reiche der Kunst die Tatsachen der Bindung, welche die sich bedingenden Teile in sichtbare Beziehungen bringen, indem sie unsere Wahrnehmung von der Beschränktheit auf die Erscheinungen, auf den Zusammenhang derselben ausdehnen. Dabei geht die erklärende Wirkung der Bindung oft bis in das stoffliche Gebiet der innersten Zusammenhänge, um scheinbar, wie in den Radierungen Klingers, Gedankenweisheit zu predigen. Trotzdem aber ist der

gedankliche Teil der Darstellung, woferne wir überhaupt von einem solchen sprechen wollen, auch hier nur Nebensache, der Empfindungswert alles. Ist es doch keineswegs die Absicht des Künstlers, uns auf dem Wege langwieriger Deutung an die gestaltenden und zerstörenden Mächte des Lebens zu erinnern, sondern geht doch das Streben auch hier nur dahin, die Wirkung derselben in und aus der Darstellung heraus direkt fühlbar zu machen. Inwieferne gerade die Griffelkunst vor allem dazu berufen ist, innerste Zusammenhänge dem Empfinden mitzuteilen, hat der Meister selbst in trefflichen Worten dargetan, und wir können aus den späteren Ausführungen Anhaltspunkte genug finden, welche die Richtigkeit seiner Ansichten aufs Neue erhärten. Hier möchten wir zu diesem Thema nur bemerken, daß nach unserem Dafürhalten für eine diesbezügliche Beweisführung am entscheidendsten die große Bindemöglichkeit aller auf diese Technik hin behandelten Erscheinungen in Frage kommt. Wissen wir doch, daß jede andere Behandlungsweise mehr an die Realität der Dinge gebunden ist, als gerade die, Form- und Farbenwerte, Licht und Schatten nach freiem Ermessen umwertende Griffelkunst, und daher auch keine andere ebenso wie sie imstande sein kann, die verschiedensten Vorstellungsinhalte auf jene Erscheinungsgleichheiten zu reduzieren, in welchen

sie gebunden und in ihren gegenseitigen Beziehungen fühlbar werden können. Denken wir nur daran, wie sehr schon das Gebiet der gegenständlichen Beziehungen eingeschränkt wird bei allen Behandlungsweisen, welche die Verschiedenheit der Farbe mit berücksichtigen oder aus dieser heraus, wie die Malerei, ihre Darstellungswerte entwickeln. Freilich verfolgt die Malerei, wie die Entwickelung lehrt, deshalb noch keineswegs bloß den Zweck, die Farbflecke, als auch deren gegenständliche Träger in Beziehung treten zu lassen, und sie erreicht letzteres ebenfalls nur mittelst Bindung. Prüfen wir daraufhin bedeutende Werke der Malerei, so finden wir häufig, daß Personen, welche miteinander in inhaltlicher Wechselwirkung stehen, derart situiert sind, daß sie hinsichtlich Lage, Bildgröße oder Beleuchtungswert eine Bindung miteinander eingehen, oder daß die Farben der einen Figur auch in der Erscheinung der anderen vorkommen, beide verbindend und ihre wechselseitige Besonderheit erklärend. Wir könnten hier noch auf das Gebiet der Plastik und der Architektur näher eingehen, jedoch möchten wir um Wiederholungen zu vermeiden, dabei lieber auf unsere späteren Ausführungen verweisen.

Jedenfalls dürfte schon aus den wenigen Andeutungen hervorgehen, daß aus dem Problem der Bindung heraus sehr wohl auch eine gegen-

ständliche Seite der Darstellung innerhalb der bildenden Künste den Keim zu gesunder und wohlberechtigter Entwickelung in sich trägt, ja daß kaum eine andere Art der Mitteilung den eigentlich stofflichen Inhalt einer unveränderlichen oder Augenblickserscheinung unserem Empfinden so nahe zu bringen vermag, als eben die bildende Kunst. Dabei verstehen wir unter stofflichem Inhalt freilich auch nicht den literarischen, als lediglich jenen der absoluten Gegenständlichkeit in ihren sichtbaren Zusammenhängen. Wir erinnern beispielsweise nur an die Bindung des Armes einer nackten Figur mit dem übrigen Körper, wobei letzterer gewissermaßen die Erklärung für den Arm abgibt, dessen Lage und Ausdruck ohne den sichtbaren Zusammenhang unser Empfinden unberührt ließe. Die künstlerischen Beziehungen sind allerdings nicht immer so einfacher Natur und so leicht zu erkennen, wie diese, ihre Bestimmung ist aber auch nicht die, daß wir sie erkennen, als daß wir sie empfinden. Eben in dieser Tatsache findet ja die große Bedeutung der erklärenden, d. h. der Beziehung offenbarenden Bindungen für das bloße Schauen, welches doch für den Genuß bildender Kunst allein in Frage kommt, ihre Begründung, daß wir die Zusammenhänge nicht in ihren Ursachen erkennen brauchen, um ihre Wirkungen zu spüren.

## IX.

## Die störenden Bindungen.

Es liegt nicht sowohl im Interesse künstlerischer Klarheit und Eindringlichkeit, inhaltlich notwendige Bindungen zu schaffen, als auch solche störender Art hintanzuhalten.

Der Begriff der störenden Bindung im weitesten Sinne ist nur ein relativer, dessen Bedeutung nach der positiven oder negativen Seite hin sich ändert, je nachdem wir ihn auf die eine oder die andere der gegebenen Erscheinungen beziehen. Kann doch die Bindung für die Erklärung des Teilgliedes und der Einzelbetrachtung hinderlich sein, die Gebundenheit selbst aber ein höheres Ganze vorstellen, dessen ungestörter Eindruck eine bewußte Störung der Detailbetrachtung notwendig macht.

Sehen wir von diesen eigentlich nicht hierher gehörenden Fällen ab und gehen wir zu den störenden Bindungen im Hinblick auf beabsichtigte Wirkungen ein, so können wir zweierlei Arten derselben unterscheiden, nämlich: Die Bindungen, welche die gewollte Vorstellung verwirren und somit psychisch ablenken, und die Bindungen, welche physisch ablenken, indem sie den Blick vom Gegenstande des Interesses abziehen und letzten Endes wohl auch als psychisch

ablenkende Ursachen betrachtet werden können, hier aber aus Gründen der Unterscheidung hinsichtlich ihrer Wirksamkeit von ersteren getrennt behandelt werden.

Was nun die ersteren anlangt, so sind es meist solche, welche den Erreger der Vorstellung mit für die letztere vollkommen indifferenten Erscheinungen verknüpfen und so die Verständlichkeit der Mitteilung hemmen, oder aber es sind Bindungen, welche selbst als Erzeuger von Nebenvorstellungen, den Eindruck des gewollten Vorstellungsinhaltes verdünnen und abschwächen. Haben wir ein Beispiel für den ersten Fall etwa in der Bindung eines Gemäldes mit dem Rahmen durch Farbengleichheit, so finden wir den zweiten Fall beispielsweise dort gegeben, wo bei bildnerischen Darstellungen die für die gewollte Vorstellung indifferenten Teile der Bildfläche selbst inhaltliche Gebundenheiten vorstellen.

Was die Bindungen betrifft, welche wir wegen ihrer physisch ablenkenden Eigenschaft zu den störenden rechnen, so sind die schädlichsten darunter wohl diejenigen, bei welchen der Gegenstand des Interesses selbst ein Teilglied der Gebundenheit ist. Besonders stark kann die Bindung mehrerer interessierender Objekte das Gefühl des Mißbehagens auslösen, insoferne nämlich das Interesse an der Gebundenheit dem Einzelinteresse entgegensteht, wobei wir

freilich nicht vergessen dürfen, daß die Bindung mehrerer an sich interessierender Gleichheiten die Intensität des Eindrucks einer jeden derselben von vorne herein abschwächt, daß also das Einzelglied uns gar nicht in dem Maße interessieren kann, als es als Ungebundenheit interessieren würde. Aus der Erwägung und richtigen Einschätzung dieser Tatsachen resultiert nicht zuletzt die Oekonomie der künstlerischen Gestaltungsweise.

Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß überall da, wo störende Bindungen durch andere Erscheinungsfaktoren unvermeidlich sind, die Ungleichheit der Farbe ein vorzügliches Mittel ist, die störende Wirkung zu kompensieren, eine Tatsache, die wir sehr eindringlich bestätigt finden, wenn wir uns an die verschiedene Färbung von Eigen- und Schlagschatten erinnern, welche wohl vor allem den Zweck zu erfüllen hat, der Vorstellung verwirrenden Bindung der Schattenträger entgegenzuwirken.

## X.

## Die Nebenbindungen.

Die Tätigkeit der Nebenbindungen besteht in dem Zusammenfassen der Gleichheiten außerhalb des interessierenden Objekts, bezüglich dessen sie ablenkende oder auch hinweisende Eigen-

schaften äußern kann. Was im besonderen das letztere betrifft, so wird sie nicht selten zu einem wertvollen Mittel, den Blickpunkt auf den Maximalpunkt der Wirkung hinzulenken. Es sei nur als Beispiel eine Figur erwähnt, welche auf einem gleichfarbigen Sockel ruht und in eine andersfarbige Nische eingestellt ist. Figur und Sockel werden durch die Farbe gebunden, wobei der Mittelpunkt der Bindung für die Figur selbst ungünstig ausfällt. Wenn nun der Bindemittelpunkt der Nische über den Mittelpunkt der Figur zu liegen kommt, so ergibt die Summe der beiden Wirkungen einen Blickpunkt, wie er für die Wirkung der Figur vorteilhaft ist. Die für letztere störende Bindung mit dem Sockel wird somit in ihrer schädlichen Wirkung durch die Nebenbindung der Nische kompensiert.

Eine sehr wichtige Aufgabe der Nebenbindung kann auch darin bestehen, überall dort, wo das Auge durch die Verschiedenheit innerer Bindungen zu ungewollten Detailbetrachtungen veranlaßt würde, das Interesse auf das Ganze zu erweitern. Ein Beispiel dafür ist der Rahmen, der um so notwendiger wird, je ungleichfarbiger das Bild ist, je größer die Helligkeitsunterschiede sind und vor allem, je mehr Detailvorstellungen angeregt werden. Selbst bei reiner Gegenstandsdarstellung, wie sie sehr häufig beim Porträt gedacht ist, vermag die durch den bloßen Hintergrund gege-

bene Nebenbindung den Rahmen nicht zu ersetzen, da ja der Hintergrund die Kontur mit dem Dargestellten gemein hat, selbst also mit letzterem gebunden wird. Durch den Rahmen schaffen wir eine weit wirksamere Nebenbindung, welche in richtiger Verwendung nichts mit dem Dargestellten gemein hat und schon durch die bloße Konkurrenz ihres Vorhandenseins die Nebenbindung des begrenzenden Hintergrundes in ihrer Wirkung abschwächt. Die Intensität der Bindung des Hintergrundes schwächen heißt aber nichts anderes, als das Gefühl der Begrenzung reduzieren und die Wirkung des unbegrenzten Dargestellten potenzieren, mit anderen Worten, wir erhöhen durch den Rahmen die unmittelbare Gegenständlichkeit des Dargestellten.

Eine andere Bedeutung als in obigem Falle hat der Hintergrund beim einfarbigen Relief oder bei der Zeichnung, denn hier ist es nicht eigentlich dieser, sondern die Einheitlichkeit der Farbe, was die Erweiterung des Interesses hervorruft. Der Hintergrund stellt keine selbständige Gebundenheit vor und ist deshalb auch ohne eigenes Interesse.

Was noch den Grad der Beeinflussung durch Nebenbindung betrifft, so verringert sich derselbe naturgemäß mit dem Wachsen der Bildgröße des beobachteten Objektes. Er ist am größten, wenn das Bild des Gegenstandes am

kleinsten ist. Ist der Hintergrund weit von dem interessierenden Objekte entfernt, so verschwinden die Verschiedenheiten seiner Erscheinungsfaktoren, und er veranlaßt dann eine einheitliche Nebenbindung, welche das Objekt ruhiger und ungestörter genießen läßt, als eine Vielheit von Detailnebenbindungen. Allerdings kann wegen der geringen Reizkraft des entfernten Hintergrundes die Intensität seiner Bindung ebenfalls nur eine verhältnismäßig schwache sein.

## XI.

## Die Bindungen höheren Grades.

In Nachstehendem wollen wir kurz auf die Entwickelung der Bindungen niederen Grades zu solchen höheren Grades eingehen.

Nehmen wir, beim Einfachsten beginnend, etwa eine Fläche an, welche sich von allen übrigen Erscheinungen des Nebeneinanders in der Farbe unterscheidet, so dürfen wir dieselbe in Bezug auf ihre farbige Erscheinung wohl als eine Ungebundenheit bezeichnen. Wir haben dabei die Gesamtfläche in Beziehung gedacht zu allen übrigen Erscheinungen des Gesichtsbildes. Betrachten wir aber die Fläche an und für sich, so können wir sie selbst auffassen als eine Gebundenheit gleichfarbiger Flächenelemente. Jede Linie oder Fläche ist dann eine Summe von

Linien- oder Flächenelementen, aus deren Gebundenheit erst der Linien- oder Flächeneindruck resultiert. Insoferne nun die Linien- oder Flächenelemente die primitivste Erscheinungsform darstellen, bezeichnen wir jede einfache Linie oder Fläche als eine Gebundenheit ersten Grades. Nehmen wir nun zwei Flächen oder Linien im Nebeneinander an, so werden wir von einer Gebundenheit von Gebundenheiten sprechen können.

Abb. 18.

Wir haben es in solchem Falle mit einer Bindung zweiten Grades zu tun. Gleichzeitig kann aber neben dieser Bindung zweiten auch eine solche ersten Grades bestehen, woferne auch die Linien- oder Flächenelemente beiderseitig gleich sind. Gestalten wir nun, wie in Abb. 18, zwei ähnliche Figuren je aus einer Anzahl Strichen, so ergibt die Bindung der beiden eine Gebundenheit dritten Grades, da jede einzelne Figur als eine Gebundenheit zweiten Grades aufgefaßt werden kann, nämlich die eine als die Gebundenheit der kürzeren, die andere als die Gebundenheit der längeren Striche.

Hätten wir anstatt der einen Figur bloß eine Anzahl Linien willkürlich gegeben, so wäre natürlich mit der anderen Figur nur eine Bindung zweiten Grades denkbar. Setzen wir diese Figuren selbst wieder zu einer Figur, etwa zu einer Kreisfigur A zusammen (Abb. 19) und binden sie mit der Kreisfigur B, so stellt diese Bindung eine solche vierten Grades vor. Es wäre leicht, Bin-

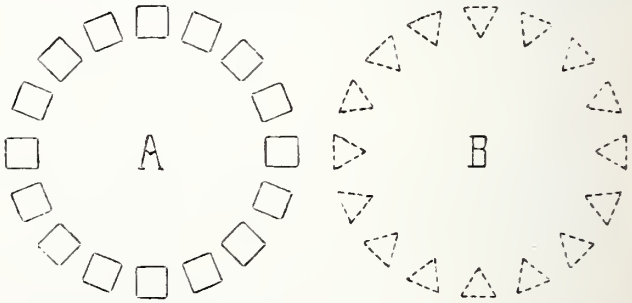


Abb. 19.

dungen noch höheren Grades anzugeben, doch dürfte schon aus den erwähnten Beispielen das Gesetz der Steigerung anschaulich geworden sein. Wir wollen deshalb auf Anführung weiterer Beispiele verzichten und noch einiges über das wechselseitige Verhältnis der Bindeglieder zu den zusammengesetzten Erscheinungsformen erwähnen, wobei wir zwei Fälle unterscheiden, welche sich kurz in folgender Weise präzisieren lassen.

Die Bindeglieder niederen Grades sind beider-

seitig gleich; ihre Bindung veranlaßt uneigentlich auch eine solche der Erscheinungsformen höheren Grades, deren Gegensätzlichkeiten damit gesteigert werden (Abb. 20).

Die Bindeglieder niederen Grades sind beiderseitig ungleich, während die Erscheinungsformen höheren Grades gleich und gewissermaßen selbst Bindeglieder höheren Grades sind (Abb. 18). Die Bindung der letzteren veranlaßt nun wieder eine

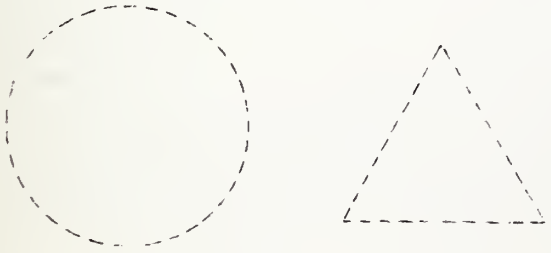

Abb. 20.

uneigentliche Bindung, doch jetzt der Erscheinungsformen niederen Grades, deren Kontrastwirkung damit ebenfalls eine Zunahme erfährt (siehe Kontrast).

Was nun die Erscheinungsmöglichkeiten der Außenwelt betrifft, so bestimmen sie die Vorstellung fast ausnahmslos als Gebundenheiten höheren Grades, eine Tatsache, welche schon aus der bloßen Ueberlegung hervorgeht, daß in den niederen Gebundenheiten, wie sie etwa innerhalb der einfachen Linie oder Fläche gegeben

sind, kaum eine über die Linie und Fläche selbst hinausgehende Vorstellung geweckt werden kann. So vermag z. B. eine kurzweg als Fläche wahrgenommene Erscheinung die Vorstellung einer Mauerfläche nur dann auszulösen, wenn sie mit einer Menge anderer, die Bedeutung der Fläche erklärender Erscheinungen gebunden ist, woraus denn unmittelbar hervorgeht, daß neben der einen künstlerischen Notwendigkeit, alle zur Vorstellung erforderlichen Detailerscheinungen im Nebeneinander zu geben, noch eine andere, nicht weniger wichtige in Frage kommt, welche darin besteht, durch Bindung jener Einzelglieder auch tatsächlich den empfundenen Zusammenhang zu schaffen, ohne welchen eine Vorstellung des Ganzen schlechterdings unmöglich ist.

## XII.

## Die Bindung von Wahrgenommenem mit Erinnertem.

Wir haben den Vorstellungsinhalt als das Element einer Bindung bezeichnet, deren eines Glied räumlich stabil in der Wirklichkeit existiert, während das andere nur in der Erinnerung und räumlich latent vorhanden gedacht werden kann.

Nehmen wir irgend ein erinnerungsfähiges Wahrgenommenes an, so werden je die gleichen

Erscheinungsfaktoren der Erinnerung und der Wahrnehmung eine Bindung eingehen, und zwar im Hinblick auf die räumliche Latentheit des im Geiste lebenden Erinnerungsbildes in Art einer Deckung, d. h. Erinnerungsbild und reales Gesichtsbild fallen zusammen. Für die Richtigkeit dieser Ansicht spricht folgender experimentelle Versuch: Zeigen wir eine Reihe von Tagen hindurch einen geraden Stock einer Anzahl von Personen, so stellt sich heraus, daß mehrere derselben den Stock auch dann noch gerade sehen, wenn wir ihn eines Tages in gekrümmtem Zustande vorweisen, welche Erscheinung wohl einen unzweifelhaften Beleg für die Deckung liefern dürfte. Der Umstand aber, daß nicht alle Personen sich in gleicher Weise verhalten, findet seine Erklärung darin, daß die Intensität der in Frage stehenden Bindungen der Stärke der Erinnerung proportional ist, letztere selbst aber von den individuellen Anlagen abhängt. Nimmt also die Intensität der Erinnerung zu, so wächst auch diejenige der zugehörigen Bindung, und es ergibt sich daraus als neue wichtige Folgerung, daß das Auge eine um so stärkere Tendenz hat, das Gesehene zu fixieren, je lebhafter dasselbe in der Erinnerung sich vorfindet.

Die Architektonik hat in der Anwendung von stark erinnerlichen Erscheinungen ein vorzügliches Mittel, gewisse Punkte durch größere In-

tensität auszuzeichnen. Eines der wirksamsten Erinnerungsbilder ist zweifellos dasjenige vom Menschen selbst. Wir finden dessen Bild auch immer dort verwendet, wo die größte Intensität erreicht werden soll, an Portalen, Fensterbekrönungen, Attiken usw., möglichst in der Mitte angeordnet, wo es sich um ein zentrisches Erfassen des Ganzen handelt, in der Gebundenheit des Nebeneinanders meist symmetrisch zu einer Hauptachse situiert. Im Ornament erhält die Naturform wegen ihres größeren Erinnerungswertes erst ihre architektonische Bedeutung auf Grund der eben behandelten Bindungen; sie ist als solche für das architektonische Schaffen bedeutungslos, insolange sie ihre Begründung nicht aus der Eigenschaft als Intensitätsträger und Teilwert eines Wirkungsganzen, sondern lediglich aus der Freude an der Detaildurchbildung ableitet. Prüfen wir die reichen Stuckdecken der Renaissance oder Barockzeit im Hinblick auf das Gesagte, so finden wir, daß die figürlichen oder pflanzlichen Ornamentteile keineswegs nur die freiesten Erzeugnisse einer schrankenlosen Künstlerlaune, als vielmehr im ästhetischen Empfinden wurzelnde und aus dem Bewußtsein der größeren Reizkraft solcher Formen heraus entstandene, rhythmische Verdichtungen des Bildeindruckes sind.

Eine nicht minder wichtige Rolle als in der

Architektur, spielt die Bindung mit Erinnertem in allen sogenannten freien Künsten und zwar vor allem hinsichtlich der einzelnen Detailerscheinungen, weniger im Hinblick auf die Komposition selbst. Nur die imitative Kunst im engsten Sinne strebt die vollkommene Deckung des Bildes mit dem Natureindrucke an. Sie rechnet dabei wesentlich auf die Empfindungen, welche letzterer auslöst, ohne die Tatsache zu erwägen, daß das Entstehende aus übrigens schon oft erörterten Gründen niemals die beabsichtigte Wirkung auszuüben vermag und ohne sich über den Kern der schon viel behandelten Streitfrage im Klaren zu sein, daß die Kunst dem Empfinden weit mehr als die Natur zu bieten imstande ist.

Kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurück, und halten wir nocheinmal Wahrgenommenes und Erinnertes gegeneinander, so erkennen wir bei genauer Untersuchung deutlich, daß beide nicht vollkommen miteinander übereinstimmen, daß vielmehr das Bild der Erinnerung Zutaten und Beziehungen enthält, die als unzertrennliche Begleiterscheinungen des eigentlichen Bindegliedes im Gedächtnisse haften und als uneigentliche Bindeglieder oder assoziierte Erscheinungen die Psyche nach der ihnen entsprechenden Empfindungssphäre mit beeinflussen. So sei nur daran erinnert, daß ein Schrank, welcher in seinem Aeußeren Palastmotive zeigt,

trotz relativer Kleinheit einen monumentalen Eindruck machen kann.

Gehen wir noch einen Schritt weiter, so ergibt sich als Quintessenz aller einschlägigen Ueberlegungen folgendes: Die Bindung von Erinnertem und Wahrgenommenem ist das Erfassen. Die Bindung sämtlicher im Nacheinander wahrgenommener Gleichheiten gibt eine Grundvorstellung, den Begriff. Der Begriff oder das Gleichartigkeitsbündel ist nur im Geiste und bekommt seine räumliche Beziehung erst durch die Bindung mit einem wahrgenommenen Gleichen. Alle menschliche Geistestätigkeit geschieht in einem fortwährenden Wechsel von einzugehenden Bindungen aus gleichem Sinnenwahrgenommenen oder erinnertem Gleichen oder neu Wahrgenommenem und erinnertem Gleichen.

## XIII.

## Die Ungleichheit und der Kontrast.

Bei der Bindung von Ungleichheiten handelt es sich, wie wir bereits wissen, nicht eigentlich um die Bindung des Ungleichen, als gewissermaßen um eine Bindung der Gleichheiten im Ungleichen. Ungleichheiten, welche gar nichts miteinander gemein haben, können zwar «neben-

einander», aber nicht «ineinander» wahrgenommen werden. So wirken beispielsweise die strengen Linien und Formen der Gebäudearchitekturen mit den Gärten nur dann zu einer Gebundenheit zusammen, wenn in der gesetzmäßigen Gestaltung des umgebenden Grüns ein bindender Faktor gegeben ist, und zwar wird die architektonische Gestaltung des Gartens zu einer für die Einheitlichkeit des Bildeindrucks um so wichtigeren Bedingnis, je mehr sich das Gebäude in der Farbe von seiner Umgebung unterscheidet. Bei altem, moosigem Gemäuer dagegen ist die Bindung durch gesetzmäßige Behandlung des Gartens weniger von Bedeutung, da eine solche bereits durch die Farbe veranlaßt wird. Dabei würde eine strenge architektonische Gestaltung der Umgebung in um so größeren Gegensatze zum Gebäude stehen, je mehr das Bauwerk, wie bei der Ruine, selbst seine Gesetzmäßigkeit verloren hat. Wird in diesem Falle durch einheitliche Farbgebundenheit der Eindruck des Ruinösen potenziert, so findet beim erhaltenen Gebäude eine Steigerung von dessen Gesetzmäßigkeit statt, wenn es etwa durch grünliche Farbe mit einem mehr malerisch als architektonisch angelegten Garten gebunden ist. In derselben Weise, wie wir durch die Bindung mittels der Farbe die formale Gegensätzlichkeit von Haus und Garten steigern können, ohne den Eindruck des Einheit-

lichen zu verlieren, vermögen wir auch durch Bindung mittels gleichheitlich formaler Gestaltung das Gegensätzliche anderer Erscheinungsfaktoren, etwa der Helligkeit, zu potenzieren.

Die obigen Tatsachen, welche hier beispielsweise angeführt wurden, und deren Richtigkeit unmittelbar aus der Erfahrung heraus erwiesen werden kann, zeigen jedenfalls deutlich genug, daß der empfundene Gegensatz nicht nur Ungleichheiten, sondern auch Gleichheiten bedingt, und eine genaue Prüfung ergibt des weiteren, daß die Kontrastwirkung eine um so intensivere ist, je stärker gebunden im übrigen die Träger der gegensätzlichen Erscheinungsfaktoren sind.

Die Erkenntnis dieser Wahrheit ist zwar in der Anwendung alt, doch hat eine Zeit unkünstlerischer Imitationssucht sie wieder verloren gehen lassen. Man glaubte beim Kopieren das Regelmäßige in alten Schöpfungen noch regelmäßiger machen zu müssen, indem man auch absichtliche Ungleichheiten gleich gestaltete und schmeichelte sich, auf solche Weise das Original noch übertroffen zu haben, während es in diesem vielleicht gerade mehr auf die Unterschiede ankam und das Regelmäßige nur zur Steigerung einer gewollten Gegensätzlichkeit gedacht war. Suchte der Imitator aber das Gegensätzliche zu potenzieren, so glaubte er solches am besten dadurch bewirken zu können, daß er

alles ursprünglich bewußt Gleichartige hinweg ließ, wodurch das Produkt in Wahrheit zwar größere Ungleichheiten, aber geringere Gegensätzlichkeiten zeigte. Wir weisen nur auf gewisse Metallschalen-Imitationen des vergangenen Jahrhunderts hin, bei welchen man sehr irrtümlicherweise den Kontrast von Ornament und glattem Hintergrund dadurch steigern zu können vermeinte, daß man ersteres durch Vergolden hervorhob. Beweisen solche Beispiele einer freilich erst mählich abflauenden Scheinkunst ein gänzliches Mißverstehen der Gegensatzwirkung in ihren Ursachen, so lehrt uns andererseits ein Blick in die moderne Kunstbewegung, daß man heute den Bedingnissen der Kontrastwirkung nicht mehr unwissend gegenübersteht. Es sei nur an gewisse textile Erzeugnisse moderner Richtungen erinnert, deren lebhafte Farbenwirkung lediglich auf dem Geheimnis beruht, daß die verschiedenfarbigen Detailformen hinsichtlich Größe oder Gestalt gleichgehalten werden, ein Mittel übrigens, welches die Orientalen bei ihren Teppichen längst geübt haben, und welches auch unseren Vorfahren bekannt war, wenn sie beispielsweise, um die Buntfarbigkeit ihrer Gewänder zu steigern, die beiden Hosenbeine in verschiedenen Farben hielten, der Tatsache sich wohl bewußt, daß eine derartige Farbverteilung stärker wirkt, als eine solche derselben Farben etwa auf Wams und ganze Hose.

In jenen Fällen nun, wo andere Bindemöglichkeiten fehlschlagen, spielt oft die Gleichheit der Beziehungen eine große Rolle, um Gegensätzlichkeiten hervorzuheben. Eine derartige Beziehungsgleichheit ist z. B. gegeben, wenn wir die Träger der konstrastierenden Erscheinungsfaktoren im Kreise anordnen (Abb. 21).

Soll der Kontrast von Gebundenheiten untereinander möglichst eindringlich gemacht werden,

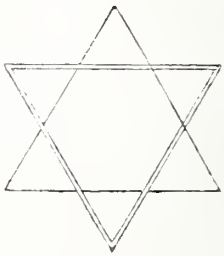

Abb. 22.

so wird man, wo es angeht, die Bindemittelpunkte zusammenfallen lassen, wie dies in Abb. 22 gegen Abb. 23 veranschaulicht wird. Nehmen wir an, es seien zwei gleich große Kreisflächen gegeben (Abb. 24), von welchen die eine grün, die andere rot gefärbt ist. Der Bindemittelpunkt hinsichtlich Größe und Form befindet sich dann in a, derjenige für die grünen Flächenelemente in b und der für die roten in c. Stellt sich nun das Auge auf die angenommenermaßen am stärksten

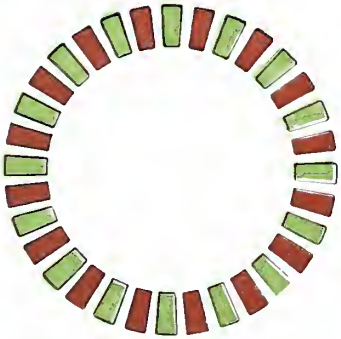

Abb. 21.

Abb. 24.

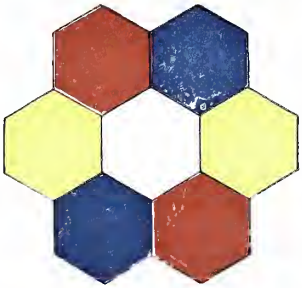

Abb. 23.

reizende Gebundenheit der roten Flächenelemente, also im Punkte c ein, so hat von diesem Blickpunkt aus das Grün an Intensität verloren, da sich das Bild der grünen Kreisscheibe vom Fleck des deutlichsten Sehens entfernt hat. Ebenso wird auch die Gleichheit von Form und Größe der Kreise in c nicht mehr so deutlich wahrgenommen, als in a. Wir schließen daraus, daß die Kontrastwirkung in dem gegebenen Falle

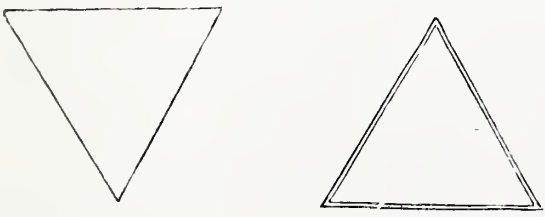

Abb. 23.

keine so bestimmte und eindringliche sein kann, als wenn das Auge mit Notwendigkeit im Punkte a festgehalten würde.

Betrachten wir im Anschluß daran den in Abb. 25 gezeichneten Fall, so erkennen wir, daß die Bindemittelpunkte der roten, blauen und gelben Flächenelemente zusammenfallen, so daß, wie immer die Reizkräfte der einzelnen Gebundenheiten auch seien, das Auge sich stets im gemeinsamen Bindemittelpunkte einstellt. Wie wir nun aus früherem wissen, wird dadurch, daß

wir auf die Stelle des deutlichsten Sehens das Bild eines Bindegliedes bringen, die Intensität der Bindung resp. der Gebundenheit gesteigert. Um nun in unserem Falle die Intensität sämtlicher drei Bindungen zu potenzieren, haben wir rot, gelb und blau im Bindemittelpunkt vereinigt, d. h. wir haben den Bindemittelpunkt selbst weiß in der Farbe gehalten. Geben wir ihm dazu noch Form und Größe der roten, blauen und gelben Flächen, wie dies in erwähnter Abbildung der Fall ist, so steigern wir dadurch in genau derselben Weise die Intensität der Bindung auch hinsichtlich der Träger unserer gegensätzlichen Erscheinungsfaktoren, so daß gemäß dieser Tatsachen die Zusammenstellung der drei Grundfarben wohl ihren lebhaftesten und bestimmtesten Ausdruck in der in Abb. 25 gegebenen Weise finden dürfte.

Zum Schlusse fassen wir den Inhalt des obigen Kapitels nocheinmal in die Worte zusammen: Konstrastwirkungen sind nur möglich innerhalb Erscheinungsgleichheiten der Träger gegensätzlicher Erscheinungsfaktoren und steigern sich im Verhältnis der Intensität der Bindung dieser letzteren.

## XIV.

## Die Ungebundenheit.

Gemäß unserer Definition von Bindung sprechen wir von Ungebundenheit überall dort, wo Gleichheiten der Erscheinungsfaktoren fehlen.

Unsere Psyche beschäftigt sich dann mit der einen oder anderen von mehreren ungebundenen Erscheinungen und zwar wohl zumeist in Art der früher behandelten Deckung, welche Annahme ihre Begründung in dem Umstande erfährt, daß die Detailerscheinung wahrscheinlicher und beweglicher in der Erinnerung sich vorfindet, denn die Komposition des jeweiligen Nebeneinanders selbst.

Ist bei der Deckung der höchste Grad der Eindrucksmöglichkeit gegeben, so besitzen die ungebundenen Erscheinungen doch auch in allen Fällen, wo eine solche nicht zustande kommt, starke Eigenwirkung, da eine Verdünnung ihres Eindrucks durch Beimischung anderer, nicht zugehöriger Erscheinungsfaktoren ausgeschlossen ist. Es wirkt das Ungebundene, welches selbst wieder eine in sich abgeschlossene Gebundenheit niederen oder höheren Grades vorstellt, nur für sich und ohne das andere. Die Betrachtung kann sich ganz auf dasselbe beziehen, ohne von fremder Seite gestört zu werden. So ist beispiels-

weise im rechteckigen Rahmen die ausgesprochene diagonale Richtung eine Ungebundenheit. Eine Komposition in vertikaler oder horizontaler Richtung wird mit den gleichgerichteten Rahmenteilen gebunden. In solcher Bindung erkennen wir aber nicht nur eine Störung der Komposition, insoferne ein nicht zu ihr Gehörendes mitspricht, als auch eine Verdünnung der Intensität ihrer Wirkung und dieses um so mehr, als der Rahmen durch die Bindung mit der Komposition ein positives Interesse gewinnt. Aus solchen Erwägungen heraus finden wir es erklärlich, daß die diagonale Komposition gerade von den größten Komponisten — es sei nur an Rubens erinnert (Abb. 26) — vorzugsweise gepflegt wurde.

Insoferne nun das Ungebundene selbständige Bedeutung besitzt, erheischt es auch ein besonderes Interesse der Durchbildung in der Kunst, und zwar sowohl da, wo die Ungebundenheit selbst der Empfindungserreger ist, als auch dort, wo sie eine für den künstlerischen Inhalt indifferente, aber für die Darstellung notwendige Begleiterscheinung darstellt. Erfordert der eine Fall eine straffe, auf innige Gebundenheit basierende Konzentration aller Vorstellungsmittel, so verlangt der andere unbedingt die Auflösung der Vorstellungsmöglichkeit hinsichtlich der in Betracht kommenden Ungebundenheit, um von dem eigentlichen Inhalt unabhängige, diesen in seiner Wir-

kung störende Nebenvorstellungen zu verhindern. Lehrt doch die Erfahrung, daß ein Objekt, welches der Träger mehrerer Ungebundenheiten ist, zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden erscheinen kann, je nachdem sich unsere Psyche mit der einen oder der anderen der gleichzeitig vorhandenen Ungebundenheiten beschäftigt, worin denn auch die geheimnisvolle Ursache beruht, warum gewisse Dinge, wie man sich im Volksmunde auszudrücken pflegt, ein so verschiedenes Gesicht zeigen, wenn wir sie das eine oder andere Mal betrachten, insoferne wir uns eben nicht mit den Dingen als solchen, sondern nur mit ihren faßbaren Zusammenhängen beschäftigen. Diese aber können wir keineswegs immer im Nebeneinander zu einem Gesamteindrucke addieren, so wenig es uns möglich ist, etwa Aepfel und Birnen als solche zusammenzufassen. In der Begrenztheit des Aufnahmevermögens erkennen wir geradezu die Möglichkeitsbedingung für die eigentlich künstlerische Mitteilung, welche von den Erscheinungsfaktoren nur jene in bestimmter Weise zusammenfaßt, die in ihrer Summe den gewollten Eindruck erzeugen. Je reiner dabei die Gebundenheit der Wirkungsfaktoren als Ungebundenheit gegenüber den Gleichgültigkeiten der Wirklichkeit herauskristallisiert, um so unmittelbarer und zwingender die Darstellung.

## XV.

## Wechselseitiges Intensitätsverhältnis der Erscheinungen.

Im gegenwärtigen Kapitel befassen wir uns mit einer kurzen, durch Beispiele erläuterten Darlegung der gegenseitigen Beziehungen von Erscheinungen im Hinblick auf die Eindrucksmöglichkeit der letzteren.

Eine Untersuchung der in Abb. 27 und Abb. 28 gegebenen Fälle läßt erkennen, daß in ersterem der Kreis durch seine Lage im Mittelpunkt der

Abb. 27.

Bindung der beiden Kreuze als die wichtigste Erscheinung empfunden wird, gegenüber welcher das Interesse an den beiden Kreuzen stark in den Hintergrund tritt. Rücken wir den Kreis aus seiner Lage heraus, so wird er sofort an Intensität des Eindrucks verlieren. In Abb. 28 erscheint er bei der Bindung der Kreuze nicht wichtiger als die letzteren selbst. Da er nicht mehr im Bindemittelpunkte liegt, so hat er, vollkommene Bindung vorausgesetzt, auch an Eigeninteresse verloren. Um so intensiver wird er nun als Teil

eines Gruppenbildes empfunden. Ist in Abb. 27 die Bindung der beiden Kreuze mehr eine Unterstützung für die Eigenwirkung des Kreises bei gleichzeitiger Schwächung des Eindrucks der beiden Kreuze, so erkennen wir in Abb. 28 in der Bindung der Kreuze jenes Mittel, durch welches letztere gleichwertig mit dem Kreise in einer Gruppe zu wirken vermögen. Der Kreis hat an Eigenbedeutung verloren zu Gunsten der Beziehungswerte zwischen ihm und den beiden Kreuzen.

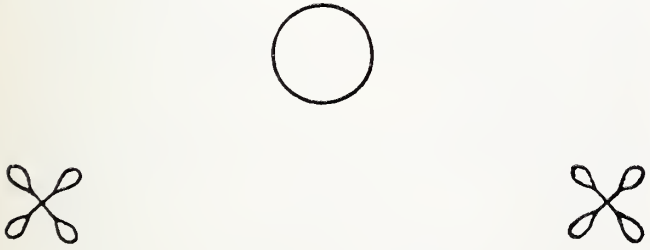

Abb. 28.

Als Beispiel sei die Löwenjagd von Peter Paul Rubens angeführt (Abb. 29). Hätte der Meister die Löwen zum Mittelpunkte der Farb- und Formbindungen im Bilde gemacht, so würde mehr der Eindruck rasender Tiere, denn derjenige des Kampfes zwischen Menschen und Löwen gewonnen werden. Leider gibt die farblose Reproduktion mit nichten die eigentliche Wirkung des farbigen Bildes, da die vielfachen Beziehungen, welche durch die Bindungen der Farben angeschlagen

sind, und von denen jede den Zustand des Kampfes in eindrucksvoller Weise zum Bewußtsein bringt, bei einfarbiger Wiedergabe ausgeschaltet werden, zu Gunsten einer gleichmäßigen Potenzierung des Detailsummeneindrucks bei gleichzeitiger Schwächung des teilartigen Zusammenwirkens.

Drastische Beispiele von absichtlicher Steigerung des Eindrucks einer Teilerscheinung bietet die Darstellung der Kreuzigungsszene (Abb. 30) hinsichtlich der Gestalt des Gottessohnes im Bindemittelpunkte der beiden Schächer, durch welch fein empfundene Anordnung Christi Erscheinung ungemein an Eindruckskraft gewinnt, während wiederum in dem Emporheben seiner Gestalt über die Menge eine erhöhte Beziehbarkeit zwischen ihm und der letzteren geschaffen wird.

Anderer Art sind hingegen die Beziehungen bei den Darstellungen der Kreuzigung Petri in den Abbildungen 31 und 32. Des Apostels Gestalt geht gewissermaßen in den übrigen Gestalten auf, wodurch ihre Beziehungsmöglichkeit zu denselben wesentlich geschwächt wird. Bei Lucca della Robbia ist sie aus der Bildmitte beträchtlich verschoben und gewinnt dadurch an Beziehungswert gegenüber den handelnden Personen. In der Darstellung Massaccios hingegen ist sie namentlich in Bezug auf die beiden Schergen zentrisch angeordnet. Was sie dadurch an Intensität der Selbstwirkung voraus hat, geht

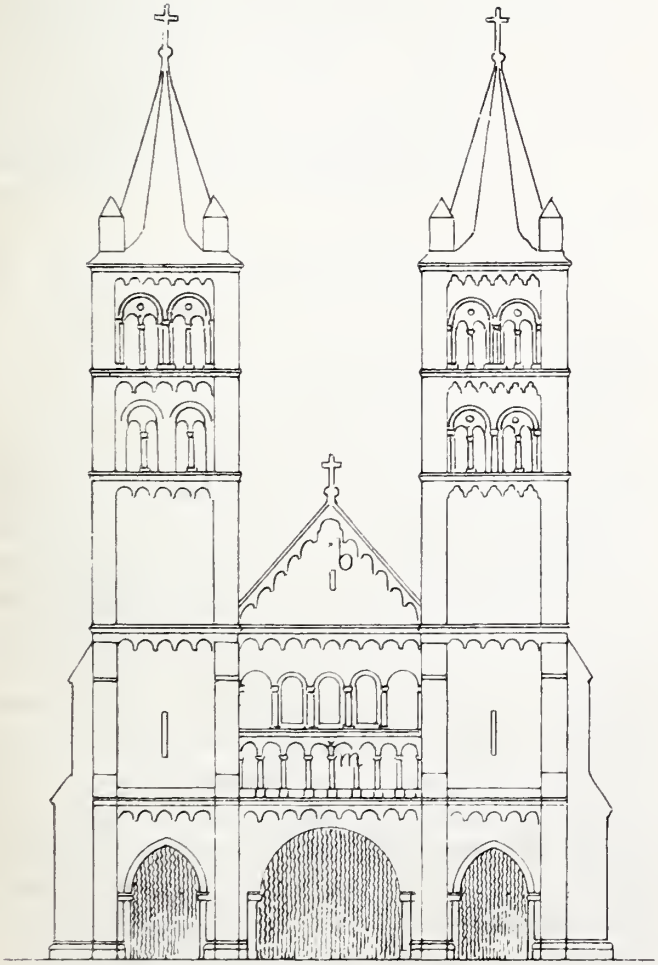

Abb. 36.

ihr jedoch andererseits an Beziehungsmöglichkeit hinsichtlich der übrigen Bilderscheinungen verloren.

Neben den hier angeführten Beispielen aus Malerei und Plastik seien noch einige aus dem Gebiete der Architektur erwähnt, welche den Turm in der Gebundenheit einiger häufig mit ihm vorkommender Bauerscheinungen zum Gegenstande haben.

Betrachten wir vorerst den Turm im Eck, so erkennen wir in Abb. 33, daß die Bindung der Wände den Blick auf den Turm und zwar auf Punkt b desselben leitet. Der Turm kann aber in dem für ihn exzentrisch gelegenen Punkte b nicht als Ganzes empfunden werden und deshalb keine selbständige Bedeutung gewinnen, was seine Beziehungsfähigkeit zu den gebundenen Wänden wesentlich erhöht. Wie eine einfache Betrachtung lehrt, wird die Möglichkeit des Zusammenwirkens von Turm und Wänden um so günstiger beeinflußt, je höher wir den Turm gestalten und um so mehr herabgedrückt, je niederer wir ihn werden lassen. In Abb. 34 ist er nicht höher als die gebundenen Wände, deren Bindemittelpunkt mit seinem Mittelpunkt zusammenfällt, wodurch die mittels Bindung der Wände höchstmögliche Steigerung seiner Eigenwirkung bei gleichzeitig größter Schwächung des empfundenen Verhältnisses zwischen ihm und den sich verschneidenden Wänden gegeben ist. Haben wir demnach

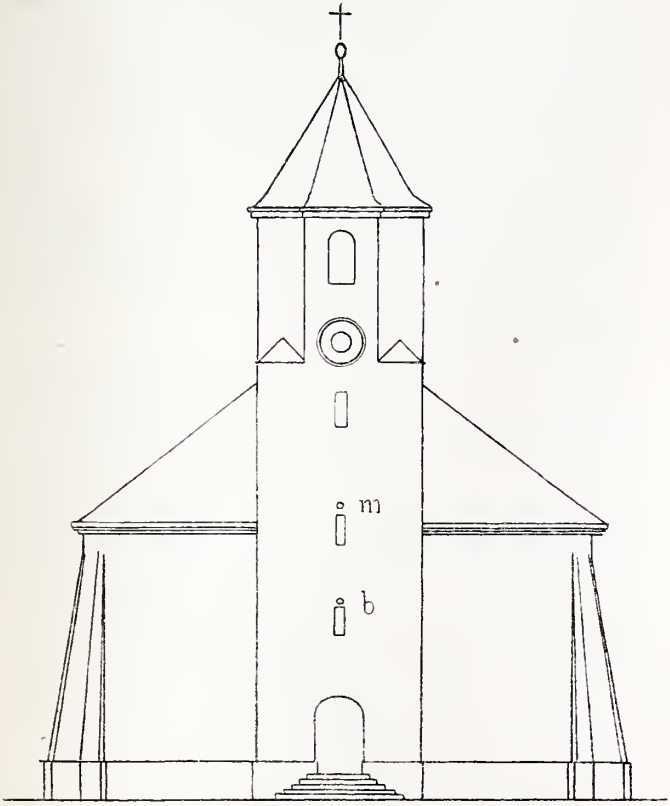


Abb. 37.

im vorhergehenden Falle eine bessere Beziehbarkeit als in letzterem, so können wir diese stückweise noch dadurch erhöhen, daß wir den Turm einziehen oder durch Gesimse abteilen. Es befindet sich z. B. in Abb. 33 der Mittelpunkt der Bindung hinsichtlich der seitlichen Wände in b, der Mittelpunkt des ganzen Turmes in a, derjenige des oberen Abschnittes jedoch in c. Die günstigste Beziehung zwischen Turm und gebundenen Wänden ist gegeben, wenn ersterer, wie dies in Abb. 35 veranschaulicht ist, hinter den letzteren hervorschneidet.

Bei zweitürmigen Kirchenfassaden (Abb. 36) erscheint in frontaler Ansicht der Mittelpunkt in der Stirnfläche des Hauses vom Bindemittelpunkt b der beiden Türme nach unten verschoben, was die Beziehungsmöglichkeit von Türmen und Stirnfläche des Kirchenhauses außerordentlich erleichtert. Lediglich der Giebel selbst bekommt gewöhnlich ein größeres Eigeninteresse, indem sein Mittelpunkt sich dem Bindemittelpunkt der beiden Türme nähert. Direkt diesem Falle entgegengesetzt ist wiederum die im allgemeinen weniger gelungene eintürmige Anlage in Abb. 37, bei welcher der Turm die Fassade in zwei gleiche Teile teilt, deren Bindemittelpunkt b mit dem Mittelpunkte m des Turmes nicht zusammenfällt und somit für die Beziehung von Turm und Fassade günstig liegt.

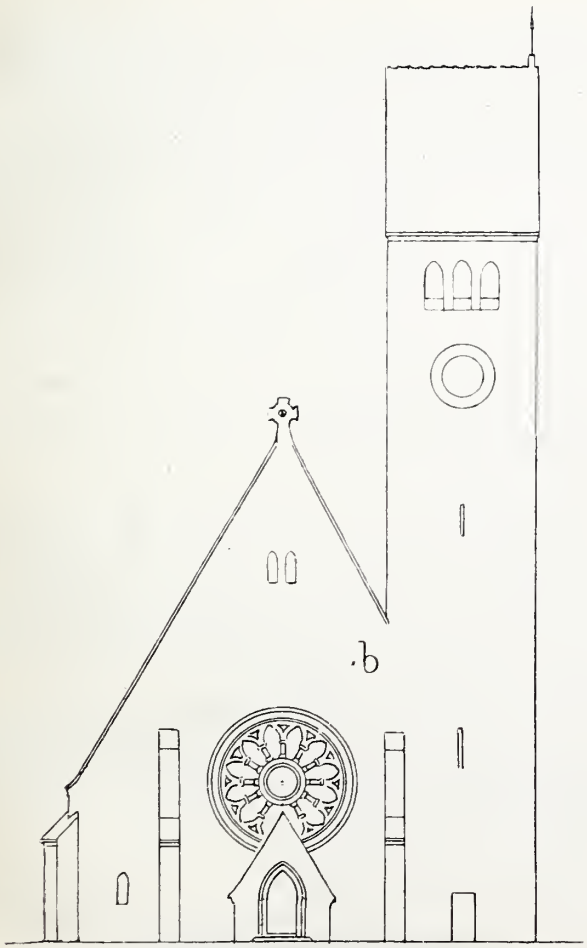


Abb. 38.

Erscheint der Turm, wie in Abb. 38 seitlich von der Stirnfläche des Hauses verschoben, so ist in der etwa durch Farbgleichheit veranlaßten Bindung von Turm und Fassade selbst ein starker Beziehungswert hinsichtlich der beiden Bindefaktoren gegeben, insoferne weder der Mittelpunkt der Fassade noch derjenige des Turmes mit dem Mittelpunkt b der Bindung zusammenfällt. Der Fall verschiebt sich freilich sofort zu Gunsten des Turmes, sobald wir die Anlage über Eck sehen, da sodann die Bindung der Langseite hinzukommt, welche den gemeinsamen Bindemittelpunkt auf die Seite des Turmes herüberzieht.

In Anschluß an obige Beispiele sei noch erwähnt, daß alle Türme, welche nicht bis herunterreichen, wie Dachreiter, Giebel- und Erkertürmchen, gute Beziehungsmöglichkeiten zu den übrigen Baukörpern ergeben.

Wir wollen damit dieses Kapitel beschließen und zur Untersuchung einiger wichtiger Erscheinungsfaktoren, sowie der elementarsten Erscheinungsformen übergehen.

## XVI.

## Licht und Schatten.

Unter allen Erscheinungsfaktoren spielt das Licht resp. die von ihm erzeugte Helligkeit, die wich-

tigste Rolle; sind doch alle übrigen Qualitäten der Erscheinung, wie Größe, Gestalt usw. ohne Licht schlechterdings undenkbar. Im Hinblick auf sein Verhalten in der Bindung unterscheiden wir das Licht als Bindemittel und das Licht in der Bindung anderer Erscheinungsfaktoren.

Gehen wir zunächst auf die eine Seite unserer Unterscheidung ein, so sehen wir vor allem, daß jeder Punkt des Nebeneinanders der Träger einer gewissen Lichtmenge ist, mit welcher er an gleiche Lichtmengen anderer Punkte gebunden wird. Es ist also die Tatsache der Beleuchtung schon an und für sich ein Faktor, der alle Dinge des Nebeneinanders zusammenfaßt. Dazu kommt noch als weiteres, für die Bindung wichtiges Moment, die Intensität der Beleuchtung, welche wir gewohnt sind, summarisch in Licht und Schatten zu unterscheiden. Das Auge aber sondiert auch alle Zwischenstufen und bindet die gleichwertigen untereinander. Denken wir uns beispielsweise eine Wandteilung wie in Abb. 39 gegeben, so können wir, falls der Hintergrund und die Lisenen gleiche Helligkeit und Farbe besitzen, von einer Flächenbindung der Lisenen kaum sprechen, zudem bei größerer Distanz der Unterschied in der Sehdeutlichkeit von Lisene und Hintergrund fast aufgehoben wird. Dagegen kommt eine Linienbindung der Licht- und Schattenkanten, ferner hinsichtlich der Helligkeiten

eine Bindung der Lichtkanten einerseits und eine solche der Schattenkanten andererseits zustande, und wir empfinden nun die Breite der Lisenen gleichsam in der seitlichen Verschiebung der Gebundenheit der Lichtkanten von derjenigen der Schattenkanten.

Was im besonderen die Bindung der Schatten untereinander betrifft, so unterscheiden wir zwischen den warmen Eigenschaften und den im Ton von diesen wesentlich abweichenden, kalten Schlagschatten. Es tritt also, wie wir bereits in früherem erwähnten, die Farbe des Schattens als ein Faktor auf, der für die Klarheit des Eindrucks, mit welcher uns die Gegenstände der Außenwelt zum Bewußtsein kommen, von großer Bedeutung ist. Wäre der Eigenschatten gleich im Tone mit dem Schlagschatten, so käme eine Bindung der beiden zustande, welche die Gegenstandsvorstellung ungemein erschweren würde. Während nun der Farbunterschied bei den meisten Künsten teils in Wirklichkeit gegeben ist, wie in Architektur und Plastik, teils, wie in der Malerei und der farbigen Zeichnung, imitiert werden kann, muß die Schwarzweißkunst darauf verzichten, den Farbenunterschied der Schatten als solchen zu geben. Will sie nun dennoch bei Wiedergabe körperlicher Gebilde die störende Bindung von Eigen- und Schlagschatten vermeiden, so sucht sie dies durch absichtliche Uebertreibung der

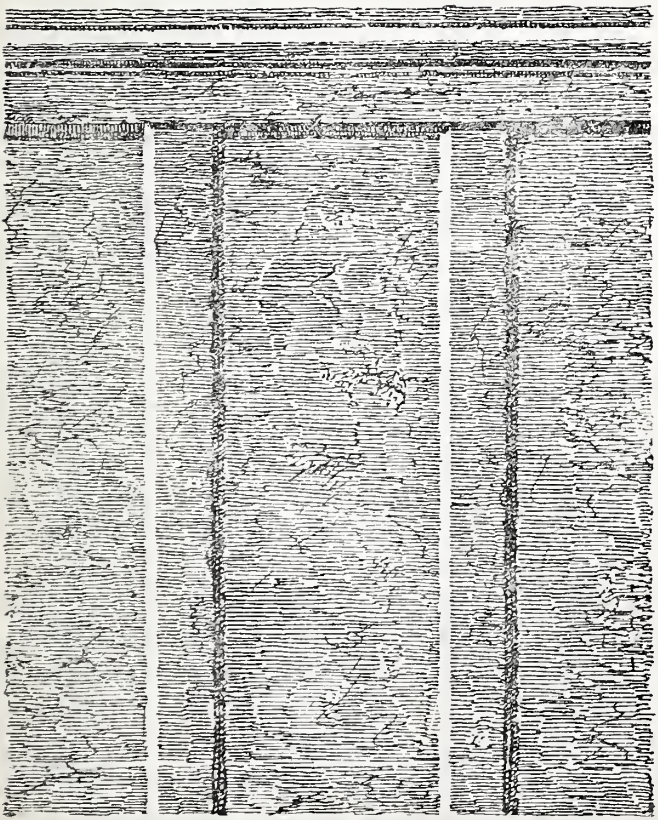

Abb. 39.

Tiefe des Schlagschattens oder durch verschiedene Behandlungsweise, z. B. hinsichtlich der Strichlagen, zu erreichen.

Was das Licht in der Bindung anderer Erscheinungsfaktoren anlangt, so verdient vor allem die übrigens schon aus Kapitel XIII hervorgehende Tatsache Erwähnung, daß der Kontrast von Licht und Schatten ein um so stärkerer wird, je intensiver beide uneigentlich miteinander gebunden sind. So wußte Rembrandt sehr wohl, daß er die Lichtwirkung in seinen Bildern steigerte, wenn er die Träger von Licht und Schatten hinsichtlich anderer Erscheinungsfaktoren gleich hielt. Interessant ist es auch, wie die Natur durch die Aehnlichkeit der Umrißlinie von beleuchtetem Körper und Schlagschatten eine Bindung beider und damit eine beiderseitige Steigerung von Licht und Schatten erzeugt.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die Intensität der Bindung aufs engste mit dem Intensitätsunterschiede des Lichtes zusammenhängt, insoferne letzterer die Intensität des Sinnenreizes und diese wiederum diejenige der Bindung bestimmt. Es werden beispielsweise zwei dunkle Punkte auf einer hellen Fläche um so stärker miteinander gebunden, je dunkler sie im Vergleiche zur hellen Fläche sind, oder zwei helle Punkte auf einer dunklen Fläche, je heller sie gegenüber der letzteren erscheinen. Die Intensität der Bin-

dung steht also nicht in direktem Verhältnis mit der Lichtintensität, sondern ist nur proportional dem von der Lichtintensität abhängigen Sinnenreize.

## XVII.

## Die Farbe.

Die Rolle, welche die Farbe in der Bindung spielt, ist eine außerordentlich mannigfache und wichtige. Nicht bloß, daß sie neben dem Lichte Größen und Gestalten als weitere Erscheinungsfaktoren erzeugt, trennt und bindet sie auch da noch, wo die bloßen Lichtintensitäten allein zu solcher Klärungstätigkeit versagen würden. Sie ist deshalb von unersetzlichem Werte überall dort, wo das Licht als solches weniger die Funktion eines bindenden, als lediglich diejenige des übertragenden Mittels zur Sinneswahrnehmung ausübt. Dabei ist die Möglichkeit der Bindung eine weit ausgedehntere als beim bloßen Lichte; denn während wir bei letzterem nur Intensitäten kennen, gewissermaßen als die Mischung von Licht und Nichtlicht, sind der Mischungsverhältnisse und damit der Bindemöglichkeiten in Farben unendlich viel mehr.

Erweist sich im Hinblick auf diesen Umstand die Mehrfarbigkeit als ein vorzügliches Mittel, bei gleicher Lichtintensität Detailbindungen zu erzeu-

gen, so ist andererseits die Einfarbigkeit die beste und nicht selten die einzige Möglichkeit, Ungleichheiten der Lichtintensitäten wirksam zusammenzufassen. Während demnach die Mehrfarbigkeit auflösenden Charakter besitzt, insoferne innerhalb derselben die Detaile verschieden untereinander gebunden werden, stehen in der Einfarbigkeit alle Teile miteinander in empfundenem Zusammenhange, und zwar werden die einzelnen Teile nicht sowohl mit jedem anderen, als auch mit dem Ganzen gebunden. Deshalb kommen die Beziehungen der einzelnen Teile zum Ganzen in der Einfarbigkeit weit intensiver zum Bewußtsein, als in der Mehrfarbigkeit. Es erhellt daraus, daß die Harmonie in den einfarbigen Künsten die Harmonie aller Teile untereinander und der einzelnen Teile zum Ganzen in höherem Maße sein muß, als bei den farbigen Künsten, in welchen die Erregung der ästhetischen Gefühle auch nur aus den empfundenen Beziehungen innerhalb einzelner Detailgebundenheiten resultieren kann. Die Einfarbigkeit nimmt dem Detail das selbstständige Interesse und erweitert die Betrachtung auf das Ganze. Sie ist somit für die einfarbigen Künste gewissermaßen das, was in der Malerei zum Teil der Rahmen ist, weshalb auch ein Zusammenfassen durch den letzteren etwa beim einfarbigen Relief nicht in dem Grade notwendig ist, wie beim Gemälde.

Gehen wir in unseren Betrachtungen zunächst auf die Malerei etwas näher ein, so ergibt sich aus einer einfachen Ueberlegung folgendes: Läßt die Einfarbigkeit vor allem den für die Vorstellung des Körperhaften so wichtigen Kontrast von hell und dunkel, also das rein plastische Moment, hervortreten, so ist es wiederum in erster Linie die gleichmäßige Beleuchtung der Bildfläche, welche bei Mehrfarbigkeit den Zusammenklang der Farben, also das rein malerische Moment, als hörbarste Note dem Empfinden vermittelt. Darum wäre es absolut irrtümlich, wollten wir annehmen, daß der malerische Wert gesteigert würde, wenn es uns möglich wäre, die Lichtintensitäten als solche zu malen. Ist doch gerade die Begrenztheit hinsichtlich des tatsächlichen Lichtunterschiedes auf dem Bilde Bedingung für eine gesteigerte malerische Wirkung, welcher Tatsache übrigens der Umstand, daß unsere modern fortschrittliche Malbewegung gleichwohl die reale Lichtwirkung mitzuteilen versucht, nur scheinbar widerspricht. Denn nicht das Licht, sondern nur die Farbwerte im Lichte brauchen gegeben werden, und ihr gesteigerter Zusammenklang auf der einheitlich beleuchteten Bildfläche erzeugt die Vorstellung des Lichtes indirekt als Assoziationsprodukt. Dürfen wir also die Gleichheit der Bildflächenbeleuchtung mit gutem Grunde als eine der wichtigsten Wirkungsursachen im Gemälde gelten lassen, so ist

sie doch nicht der einzige zusammenfassende Faktor, welcher in der Malerei die Einheitlichkeit des reinen Sinneneindruckes bedingt. Wir wollen nur an die Ebenmäßigkeit des Untergrundes und an die Einheitlichkeit der Maltechnik erinnern, welch letztere gleichsam als Gleichheit der Struktur gebunden wird. Schließlich ist auch das Oel, der bindende Faktor der Farbpigmente, nicht minder wie das durchscheinende Papier im Aquarell ein Bindemittel für die Farbe selbst.

Prüfen wir die Werke der Plastik in Bezug auf Farbbindung, so erkennen wir unschwer, daß bei Betrachtung jener einfarbigen Plastiken, welche nur eine Formkopie des Naturmotivs vorstellen, andere Bindungen als bei Betrachtung des letzteren selbst zustande kommen, insoferne Detailbindungen, welche durch die Verschiedenheit der Farbe bedingt sind, bei Aufhebung derselben wegfallen. Soll nun gleichwohl die einfarbige Plastik die zur Klarheit des Eindrucks notwendige Bindekonstellation der Wirklichkeit ergeben, so wird der Künstler die durch die Farben des Naturmotivs veranlaßten Bindungen durch entsprechende Gestaltung der Form zu erreichen suchen. Er wird, um wahr zu bleiben, beispielsweise die Augensterne vertiefen und die Haarlocken übermäßig einfurchen. Verzichtet er aber nicht auf die Farbe, so gebraucht er dieselbe doch nur als Mittel, die Bindekonstellation

der Wirklichkeit zu erreichen, und ohne die Naturwahrheit in der Farbe zu behaupten oder auch nur anzustreben, schafft er als Plastiker künstlerisch richtig, wenn er etwa die Augen rot und den Mund goldig färbt. So war bei einer ausgegrabenen griechischen Plastik eines bärtigen Männerkopfes die Fleischfarbe rot, die Hornhaut gelb, die Regenbogenhaut grün, Haar und Bart blau gefärbt.

In dem Maße nun, in welchem die Einfarbigkeit die engeren Detailgebundenheiten der Natur auflöst, erweitert sie die Beziehungsmöglichkeit ihrer einzelnen Teile. Es wird beispielsweise der Mund in der einfarbigen Plastik stärker mit der Nase, den Augen und dem übrigen Gesichte in Beziehung gesehen als in Natur, was für die Charakteristik des seelischen Ausdrucks von großer Bedeutung ist. Diesen empfundenen Zusammenhang gibt aber noch in vollkommenerer Weise die Griffelkunst, denn sie vermag auch noch den Unterschied von Licht und Schatten, wo es ihr notwendig erscheint, auszuschalten, um gewünschte Bindungen zu erzielen und störende hintanzuhalten. Ist also die Griffelkunst darin der Plastik noch voraus, so erhellt klar, daß letztere eine eigene Existenz nur dann behaupten kann, wenn sie sich in erster Linie auf dem ihr ureigensten Gebiete reiner Formbildung bewegt.

Was im besonderen die Frage, ob einfarbige oder mehrfarbige Plastik betrifft, so dürfte die

Einfarbigkeit überall da von Vorteil sein, wo sich das Bildwerk einer vielfarbigen Umgebung gegenüber als selbständiger Kunstgegenstand behaupten soll, ein Hinweis, der um so begründeter erscheint, wenn wir bedenken, daß bei der mehrfarbigen Plastik eine innere einheitliche Gebundenheit im Nebeneinander farbiger Erscheinungen nicht in gleichem Maße wie bei Einfarbigkeit zu erreichen ist, wennschon auch bei mehrfarbiger Plastik trotz Ungleichheit in Licht und Farbe noch immer Mittel einheitlicher Bindung möglich sind. Es sei nur an das Durchscheinenlassen des homogenen Materials erinnert, um auf solche Weise die Materialgleichheit aller Teile als einheitliche Gebundenheit zusammenzufassen.

Die Einfarbigkeit kann an innerer Notwendigkeit sofort verlieren, wenn nicht alle Teile in inhaltlicher Wechselwirkung stehen und wenn die Umgebung nicht in dem Grade verschiedenfarbig ist, daß eine Störung des Bildwerkes zu befürchten wäre, oder aber, wenn die Plastik nur als unselbständiges Teilglied einer höheren künstlerischen Gemeinschaft auftritt. Direkt positive Bedeutung gewinnt hinwiederum die Mehrfarbigkeit bei jenen Werken, bei welchen nicht alle Teile in gleich starke Beziehung zueinander gesetzt werden sollen, oder bei welchen es nicht möglich ist, durch eine bloße Formkorrektur wahr wirkende Bindekonstellationen zu erzielen.

Wenn wir nun auf die Farbe hinsichtlich ihrer bindenden Eigenschaften in der Architektur zu sprechen kommen, so möchten wir zunächst darauf hinweisen, daß ihre Wertbeziehung auf fast alle in dem Buche behandelten Kapitel, vor allem auf diejenigen über Kontrast, Proportionen, Dimensionen, Fläche und Linie ihre große Bedeutung als Architekturelement deutlich erkennen läßt. Insonderheit sei auf die beiden letzteren der eben angeführten Kapitel verwiesen, wobei wir jedoch bemerken, daß die gemachte Scheidung in eine einfarbige und eine mehrfarbige Architektur weniger den Zweck einer Trennung, als denjenigen einer Klärung unklarer Begriffe verfolgt. Ist doch die Bindung gerade das Gemeinsame für beide Architekturerscheinungsweisen, von denen übrigens die erstere fast niemals in voller Reinheit auftritt. Erleidet doch schon im Hinblick auf die Verschiedenfarbigkeit von Fenster und Dach gegenüber dem Mauerkörper der Begriff der einfarbigen Architektur eine Einschränkung, d. h. er ist im eigentlichen Sinne wohl überhaupt kaum gegeben. Da aber, wo die Farbe schon einmal auftritt, spielt sie auch ihre architektonische Rolle innerhalb der Bindung.

Müssen wir uns also, um Wiederholungen zu vermeiden, in der Hauptsache auf die nachfolgenden und zum Teile auch auf die vorausgegangenen Kapitel beziehen, so wollen wir doch auch hier

noch einige kurze Bemerkungen über die Bedeutung der Farbbindungen in der Architektur folgen lassen.

Was zunächst die Einfarbigkeit anlangt, so ist sie nicht weniger wie in der Plastik auch in der Architektur ein vorzügliches Mittel, die verschiedensten Formen zu einem Ganzen zu verbinden, innerhalb dessen jede einzelne Detailform die andere in ihrer Wirkung potenziert. So werden beispielsweise die horizontalen und die vertikalen Lagen weit lebhafter gegeneinander stehen, wenn deren Träger gleich in der Farbe gehalten sind; desgleichen wird ein runder Körper zu einem eckigen mehr in Beziehung gesehen werden, wenn beide Körper gleich gefärbt sind.

Bezüglich der Mehrfarbigkeit ist zu erwähnen, daß dieselbe teils beabsichtigt, teils unbeabsichtigt, d. h. durch ungewollte aber notwendige Verschiedenheit des Materials veranlaßt sein kann. Jedenfalls ist in beiden Fällen aller Farbverschiedenheit schon im Entwurfe eingehende Beachtung zu schenken, soll anders die Wirkung nicht wesentlich in Frage gestellt werden. Dabei denken wir sowohl an jene störenden Farbverschiedenheiten, welche jedes Ineinandersehen der Formen unmöglich machen, als auch an jene positiv wertvollen, welche sich zur Ausschaltung störender Eindrücke als notwendig erweisen. Es sei nur daran erinnert, auf welch einfache Art

wir einer Gebäudemasse von unausgesprochenen Verhältnissen dadurch eine lagernde Erscheinung geben können, daß wir den oberen, etwa warm im Tone gehaltenen Teil auf einen kälter getönten Sockel stellen. Wie wir auf solche Weise durch Mehrfarbigkeit indifferente oder störende Zusammenhänge ausschalten können, so vermögen wir wiederum durch Gleichheit der Farbe gerade jene Glieder miteinander zu verbinden, deren Zusammenwirken am meisten erwünscht ist. Wie mannigfaltig dabei die Verschiedenheit der Detailbindungen bei Mehrfarbigkeit ist, geht aus dem nächstfolgenden Kapitel deutlich hervor. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß bei Mehrfarbigkeit die Einheitlichkeit des Baukörpers oder Raumes hinsichtlich aller übrigen Erscheinungsfaktoren dieselbe Rolle spielt, wie die Einheitlichkeit der Bildfläche in der Malerei.

Was insonderheit die Raumbehandlung betrifft, so lehrt uns ein kurzer Rückblick in die Vergangenheit folgendes: Machten frühere Zeiten die Einheitlichkeit des Raumes in Bezug auf die formale Durchbildung bei gleichzeitiger, eben darin begründeter Entwickelung reichen Farbenlebens zur Bedingung, so scheint unsere Zeit, welche die Einheitlichkeit des Raumes mittels der Farbe zu erreichen sucht, (dabei deren erfreuliches Eigenleben leider oft gänzlich vergessend) wohl dazu berufen zu sein, die Gegensätzlichkeiten der

Form einer künstlerischen Entwickelung entgegenzuleiten. Denn immer hat die eine Voraussetzung die andere Entwickelung zur Folge, gemäß der Tatsache, daß die Forderung nach Harmonie nur dessen, was in der Bindung zum Leben erweckt wird, fühlbar werden kann.

## XVIII.

## Die Fläche.

Erscheinungsgleichheiten innerhalb einer Summe sich allseitig begrenzender Elemente des Nebeneinanders werden als Flächen einfacher Art wahrgenommen. Gebundenheiten dieser letzteren vermitteln den Eindruck der zusammengesetzten Flächen. Für die Vorstellung sind nun die Flächen des Nebeneinanders nicht ohne weiteres Flächengebilde der Wirklichkeit, wie umgekehrt diese keineswegs immer als Flächen der oben erwähnten Art in die Erscheinung treten. So werden beispielsweise die Kugelflächen nicht als Flächen in unserem Sinne wahrgenommen und deshalb mehrere derselben nicht als einfache Wahrnehmungsflächen gebunden, sondern vielmehr als Gleichheiten von Gesamterscheinungen, die sich aus einer Menge von Flächen in unserem Sinne, d. h. von Wahrnehmungsflächen, zusammensetzen.

Was zunächst die Bindung innerhalb der einzelnen Flächen anlangt, so befindet sich das Auge

bei vollkommener Bindung im stabilen Gleichgewicht, wenn die Fläche im Gesichtsfelde begrenzt, im indifferenten, wenn sie im Gesichtsfelde unbegrenzt ist. Flächeneindrücke der letzterwähnten Art, bei welchen das Auge, wie man sich auszudrücken pflegt, überall und nirgends Halt findet, erwecken das Gefühl des Schwindels, wovon wir uns leicht überzeugen können, wenn wir am Rücken liegend den blauen Himmel betrachten. Eine ähnliche Unbestimmtheit des Blickpunktes haben wir auch bei den sogenannten Uebergängen, als welche wir eine allmähliche Veränderung der Helligkeit oder des Mischungsverhältnisses der Farben bezeichnen. Auch hier findet der Blick keinen festen Ruhepunkt, sondern gleitet gewöhnlich jener Linie entlang, welche durch die Bindemittelpunkte der gleichen Helligkeits- oder Farbenteilchen bestimmt ist. Wir können solche Uebergänge auffassen als eine Summe von Flächenstreifen, deren jeder eine Gebundenheit für sich vorstellt und deren Bindemittelpunkte eine Leitende bestimmen.

Was die Summengröße der Bindekraft betrifft, welche eine Fläche repräsentiert, so ist neben dem spezifischen Reizvermögen, dem Inhalt der Fläche sowie deren Lage gegenüber dem Blickpunkte, vor allem die Gestalt derselben von Bedeutung. Es wird eine fixierte Kreisfläche eine summarisch stärkere Gebundenheit vorstellen, als

ein vollkommen gebundenes Rechteck mit gleicher Flächengröße, was in dem Umstande begründet ist, daß mit dem Wachsen des Sehkegels der Sinnenreiz und mit diesem wiederum die Intensität der Bindung abnimmt. Hinsichtlich der Sehdeutlichkeit kann deshalb keine über die Punktgröße hinausgehende einfache Flächenerscheinung als einheitliche Gebundenheit gelten.

Gehen wir zu den zusammengesetzten Flächen über, so ergibt sich zunächst, daß für die Bindung der einzelnen Detailflächen vor allem deren Helligkeit, Farbe, Größe und Gestalt bestimmend ist. Je mehr Gleichheiten der Erscheinungsfaktoren die einzelnen Detailflächen gemein haben, um so einheitlicher und stärker ist der Eindruck der zusammengesetzten Fläche. Durch die zusammensetzende Tätigkeit selbst aber wird die Gesamtfläche, wie wir bereits wissen, in ihrer Wirkung gesteigert. Dabei haben wir in früheren Beispielen eine ganze Menge von Detailflächen vorausgesetzt, deren Träger, wie bei der ornamentierten Wand, eine materielle Fläche vorstellt. Es wird jedoch der Flächeneindruck auch schon durch Bindung weniger Punkte, welche in keinerlei materiellem Zusammenhange stehen, gegeben, ja die Erfahrung lehrt, daß schon durch drei gebundene Punkte die Fläche auch in der Wahrnehmung vollständig bestimmt ist. Demnach vermögen wir mittels Bindung die Vorstellung der Fläche zu er-

wecken, ohne letztere selbst zu geben, ein Umstand, der für die Darstellung des Raumes, den wir als Produkt einer Flächen- und Tiefenvorstellung erfassen, von um so größerer Bedeutung ist, als es sich um die Schaffung durchsichtiger Flächen handelt, durch welche wir die Tiefenbewegung tatsächlich ausführen können.

Halten wir nach diesen allgemeinen Erörterungen beispielsweise die einfarbige und die mehrfarbige Architektur im Hinblick auf Flächenbindung einander gegenüber, so gelangen wir auf Grund sorgfältiger Ueberlegung zu folgenden Erkenntnissen:

Während die einfarbige Architektur bei Bindung von Flächen lediglich auf gleiche Helligkeiten angewiesen ist, vermag die mehrfarbige bei gleichzeitiger Verwendung der Farbgleichheiten und Farbunterschiede die Aufgabe mannigfacher und streng geschiedener Flächenbindungen weit leichter zu lösen. Wir erinnern nur an jene Detailgebundenheiten, welche auf einer gleichbeleuchteten Wand durch Vertiefungen oder Erhöhungen von Teilflächen erzeugt werden. Eine auf eine Wand aufgetragene oder in dieselbe eingelassene, gleichhelle und gleichfarbige Fläche existiert nun zwar in der Vorstellung, keineswegs aber im Nebeneinander des Wahrgenommenen als selbständige Fläche, woferne nicht wenigstens der Unterschied in der Deutlichkeit ein merk-

barer ist; mit anderen Worten, wir nehmen in solchem Falle keine Detailflächen, sondern nur durch Licht- und Schattenkanten erzeugte Figuren wahr, Liniengebilde, welche übrigens auch in sich keine einheitlichen Gebundenheiten vorstellen, insoferne je die Schattenlinien und die Lichtkanten wiederum untereinander eigene Bindungen eingehen (Abb. 40). Wohl werden die Figuren selbst auch miteinander gebunden, doch haben wir es, wie eben erwähnt, weniger mit einer Bindung von Flächen, als mit einer solchen linearer Gebilde zu tun.[1] Wollen wir aber eigentliche Flächengebundenheiten erzeugen, so erreichen wir dies weit besser durch Rücksichtnahme auf Glattheit und Rauheit der Fläche, etwa durch Verwendung verschiedenen Putzes. Dabei kann selbst innerhalb eines einzigen Strukturunterschiedes bei entsprechendem Gleich- und Verschiedenhalten der Detailflächen in Form und Größe eine reiche und lebhafte Flächenbindung erzeugt werden. Freilich noch weit mannigfacher wird diese bei Anwendung der Farbe (Abb. 41), wobei wir darauf hinweisen, daß hinsichtlich der eben genannten Erscheinungsfaktoren die Gleichheit der zu bindenden Detailflächen in der mehrfarbigen Architektur und zwar da, wo eine solche in Bezug auf die

[1] Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß sich nicht auch durch bloßes Erhöhen oder Vertiefen reizvolle Flächenbehandlungen erzielen ließen. (Siehe das angeführte Beispiel.)

Farbe bereits besteht, nicht von solcher Bedeutung ist, wie bei Farbverschiedenheit der zu bindenden Einzelflächen. Deshalb sehen wir auch die Gestaltung der Detailflächen bei der mehrfarbigen Architektur freier entwickelt, als bei der einfarbigen, welche Tatsache ihren eklatantesten Ausdruck in der eigentlichen Architekturmalerei findet. Diese erschöpft sich nicht bloß in einer durch Farbbindung erzeugten Steigerung des Gestalten- und Formlebens, sondern weiß durch das umgekehrte Mittel der Gleichhaltung der Formen resp. Gestalten auch der Farbe selbst zu ihrem Rechte zu verhelfen. Studieren wir daraufhin alte Fassadenmalereien, so finden wir bestätigt, daß immer Farbe und Flächengestalt resp. Größe sich gegenseitig unterstützen, in welchem Ineinanderarbeiten vor allem die geheimnisvolle, prickelnde Wirkung einschlägiger Arbeiten besteht, welche neu zu kultivieren wohl der Mühe der Besten wert ist.

## XIX.

## Die Linie.

Abgesehen von den näheren Erscheinungsweisen der Linie können wir zwei Grundarten derselben unterscheiden, nämlich: die Linie als Begrenzung verschieden heller oder verschieden farbiger Flä-

chen (eigentliche Linie) und die Linie als den auf eine Fläche gezogenen Licht- oder Farbenunterschied in Form einer kontinuierlichen Reihe sich einseitig begrenzender Flächenelemente (uneigentliche Linie).

In beiden Arten kommt uns das Linienmäßige um so mehr zum Bewußtsein, je mehr Gleichheiten die Elemente untereinander aufweisen. So wird beispielsweise eine Linie der zweiten Gattung, deren Elemente gleich gefärbt sind, intensiver empfunden werden, als eine solche, deren Elemente verschieden gefärbt sind; desgleichen wird der Eindruck des Linearen bei einer solchen der ersten Gattung ein stärkerer sein, wenn die sich begrenzenden Flächen je gleich in Farbe und Helligkeit sind, als wenn sie Verschiedenheiten in Bezug auf die Begrenzungsflächen aufweisen. Wichtig ist ferner im Hinblick auf die Innenbindung der Linie die Tatsache, daß die geometrischen Linien als intensivere Gebundenheiten ihrer Elemente eindringlicher bewußt werden, als die freien Linien, bei welchen die bindende Gleichheit der Beziehungen, welche die Elemente jener fester zusammenfassen läßt, nicht gegeben ist.

Was die Bindung mehrerer Linien betrifft, so kommt als allgemeinster bindender Faktor vor allem das Gemeinsame der Entstehungsweise in Art einer Reihung zweiseitig benachbarter Elemente in Frage. Dabei ist es im besonderen von Bedeutung,

ob die Linien derselben oder ungleichen Gattungen angehören und ob sie hinsichtlich der Erscheinungsfaktoren ihrer Elemente Gleichheiten aufweisen. In letzterem Falle kommt nicht nur eine Bindung zweiten, sondern auch eine solche ersten Grades zustande, welch letztere wiederum ein um so stärkeres Zusammenfassen der Linien selbst zur Folge hat. Ferner ist für die Bindung der Linien auch deren Gestalt von Wichtigkeit, hinsichtlich welcher das Auge hauptsächlich zwischen den geraden und krummen Linien unterscheidet, je die gleichartigen stärker bindend. So werden wir beispielsweise zwei Kreislinien intensiver zusammenfassen als eine Kreislinie und eine Gerade. Aber auch nähere Eigentümlichkeiten der Gestalt, wie z. B. Krümmungen, sind in ihrer Gleichheit ein wirksames Bindemittel. Daneben spielen noch eine wichtige Rolle die Gleichheit der Linienlängen sowie der Linienrichtungen.

In Nachstehendem wenden wir unsere Aufmerksamkeit noch kurz den letzteren zu, wobei wir gleichzeitig auf das verweisen, was bereits im Kapitel Bewegung über parallele und konvergierende Linien gesagt wurde. Zur Erweiterung unserer diesbezüglichen Betrachtungen diene folgendes: Während bei den parallelen Linien die Elemente der einen Linie von der anderen gleiche Entfernung haben und deshalb selbst untereinander gebunden werden, ist eine derartige Bindung

bei den Elementen konvergierender Linien ausgeschlossen, weshalb auch die letzteren weniger intensiv als die stärker gebundenen parallelen Linien erscheinen. Wollte also die Gotik gerade die das Auge in die Höhe führenden konvergierenden Linien gegenüber den parallelen nicht an Eindrucksfähigkeit verlieren lassen, so mußte sie dieselben durch getrennte Bindeglieder, die Krabben steigern, wobei der Umstand, daß diese ein leicht erinnerliches, pflanzliches Motiv vorstellen, für die Intensität des Linieneindrucks von feinem Bedachte ist (siehe Kapitel XII).

Gehen wir sogleich im Anschluß an dieses Beispiel auf die für die Vorstellung wichtigste Liniengattung, die Konturen näher ein, so erkennen wir zunächst, daß schon durch die Gleichheit der Begrenzung eine Bindung der sich begrenzenden Teile veranlaßt wird, daß also die Kontur nicht nur trennt, sondern auch bindet, wodurch die Kontrastwirkung des sich Begrenzenden merklich gesteigert wird.

Die Intensität des Konturneindruckes ist um so stärker, je weniger die Konturen mit Linien anderer Art gebunden werden. Wir wissen z. B., daß die Silhouetten besonders wirkungsvoll am Abend hervortreten, wenn die Details innerhalb derselben mehr und mehr verschwinden und das Auge nur noch durch die Bindung der einzelnen Flächenteilchen und der Elemente der Begrenzungslinien in Anspruch genommen wird.

Eine eingehendere Betrachtung speziell der Silhouette zeigt, daß dieselbe meist als Begrenzungslinie verschiedenfarbiger Flächen auftritt, welcher Umstand darauf schließen läßt, daß die Intensität der Silhouettenbindung und damit der Eindruck der Silhouette selbst, bei der einfarbigen Architektur im allgemeinen ein stärkerer ist, als bei der mehrfarbigen. Denn, während bei der ersteren vorwiegend nur durch Helligkeitsunterschiede erzeugte Linien auftreten, wodurch die Silhouette wenigstens in der Eigenschaft als Farbunterschiedslinie ihre Eigenerscheinung und damit ihre Eindrucksfähigkeit behauptet, sind die Linien der mehrfarbigen Architektur der Silhouette hinsichtlich ihrer Entstehung mehr oder weniger gleich geartet, gehen also eher eine Bindung mit ihr ein, was zur Folge hat, daß sie an Selbständigkeit und somit auch an Intensität der Erscheinung verliert. Wird nämlich im ersten Falle die Silhouette als ein Einheitliches gebunden, so tritt sie bei der mehrfarbigen Architektur, wo sie in Mischung mit anderem, in der Erscheinung gleichartigem wirkt, nur noch als unselbständiges Glied einer größeren Gebundenheit auf, woraus denn auch zum Teile das geringere Interesse an der Silhouettengestaltung bei der farbigen Architektur erklärt werden kann, wennschon andere Forderungen, teils ästhetischer, teils praktischer Natur, namentlich bei der eigentlichen Architekturmalerei diejenige nach

großen glatten Flächen, als noch wichtigere Einflüsse bei der Silhouettengestaltung gelten mögen.

Kehren wir von der Silhouette zur Kontur im allgemeinen zurück, so lehrt eine einfache Ueberlegung, daß die Konturelemente intensiv nur da gebunden werden können, wo die sich begrenzenden Flächen hinsichtlich Farbe oder Helligkeit je gleich sind. Solche Gebundenheiten gleicher Konturelemente markieren schlechthin die Trennung, und wir können in diesem Sinne sprechen von der Kontur als Trennlinie überhaupt oder allgemein, als Begrenzung nach außen. Daneben kann die Kontur aber auch als Begrenzung nach innen wirken, wenn nämlich je die gegenüberliegenden Teile derselben einander gleich sind, insoferne dann deren Bindung die Erstreckung der inneren Dimensionen empfinden läßt. Damit haben wir bereits das Kapitel «Dimensionen» berührt, welches wir sogleich einer eingehenden Untersuchung im Lichte der Bindung unterziehen werden.

## XX.

## Die Dimensionen.

Prüfen wir einen Saal, dessen eine Längswand reich ornamentiert, während die andere glatt und anders im Tone gehalten ist, auf seine räumliche Wirkung, so werden wir gewahr, daß selbst bei

frappierend geringer Breite das Gefühl der Enge kaum aufzukommen vermag. Wir führen diese Erscheinung auf die Ursache zurück, daß die beiden Wandfluchten fast ungebunden bleiben und somit das Gefühl für die Breitendimension, welches eine Bindung der Längswände voraussetzt, nicht ausgelöst werden kann. Der Eindruck der Breite kommt sofort zustande, wenn wir die Langseiten durch Gleichheiten binden, wie dies uneigentlich im Kirchenraum durch Aufstellen von Seitenaltären geschehen kann, welche übrigens, woferne sie an den Tiefenseiten der Pfeiler dreischiffiger Anlagen angebracht werden, weniger die durch die Pfeilerinnenflächen bestimmte Breite des Kirchenhauptschiffes, als vielmehr ihren größeren Mittelabstand sinnfällig machen (Abb. 42) und auf solche Weise nicht selten auch bei bescheidenem Kircheninnern den Eindruck großer Breitenausdehnung erzeugen.

Wie nun durch Verschiedenheit der Längswände der Eindruck der Breite ausgeschaltet wird, so hebt eine zu verschiedene Durchführung von Decke und Fußboden wiederum den Eindruck der Höhe auf. Wir empfinden dann letztere nicht mehr als Dimension, sondern nur noch zufolge der durch Querschnittgleichheit veranlaßten Bindung als Richtung. Während demnach im Raume das Gefühl der Höhenrichtung durch Leitung innerhalb der seitlichen Wände zustande kommt, wird das der

Höhendimension selbst in der Bindung von oberer und unterer Begrenzung wachgerufen.

Was den Tiefeneindruck anlangt, so unterscheiden wir zwei Fälle, von welchen der eine die Fern-, der andere die Nahtiefe behandelt. In beiden setzt die Empfindung der Tiefe wiederum die Bindung der Endpunkte[1] voraus, welche die Dimension nach beiden Seiten begrenzen. Das empfundene, stark gebrochene Verhältnis der relativen Endpunktgrößen ergibt nun wohl im Nebeneinander einen Tiefeneindruck, jedoch offenbar nur jenen der Nah-, nicht aber der Ferntiefe, deren Enden in einem relativen Größenverhältnis von eins zu eins stehen. Wollen wir die Ferntiefe im Nebeneinander geben, so ist dies nur dadurch möglich, daß wir zwischen die Endpunkte andere Vorstellungsinhalte, welche wir in Bezug auf ihre Tiefenerstreckung kennen, sichtbar, d. h. mit Ueberschneidung, einspannen, wobei wiederum zu beachten ist, daß das Zwischenliegende nur dann mit den Endpunkten in Beziehung gesehen werden kann, wenn es mit diesen gebunden ist.

Wesentlich einfacher liegt der Fall bei der Nahtiefe, welche unmittelbar aus dem empfundenen Verhältnis der relativen Endpunktgrößen resultiert, die notwendige Erfahrung natürlich vorausgesetzt. Je ähnlicher die Endpunkte sind, um so eindring-

[1] Unter Endpunkte verstehen wir natürlich Endpunkt-Erscheinungen.

licher können wir sie zueinander ins Verhältnis setzen und um so intensiver fällt der Tiefeneindruck aus. Für das Tiefengefühl im Raume ist es daher von überaus großer Wichtigkeit, daß die Erscheinungen im Hintereinander möglichst stark gebunden sind. Es würde z. B. eine Säulenhalle sofort an Tiefenwirkung verlieren, wenn wir die Säulen verschieden färben würden.

Gehen wir näher auf das Beispiel der Säulenhalle ein, so erkennen wir zunächst, daß hier der Gesamteindruck sich aus einer Menge nebeneinander gereihter Detailtiefeneindrücke zusammensetzt, die je durch zwei aufeinander folgende Säulen bestimmt sind. Eine solche Aufteilung der Tiefe erweist sich um so notwendiger, als das Auge bei fixierter Blickrichtung die vorderste Säule nicht in Bezug auf ihre Größenerscheinung abmessen kann und deshalb außer Stande ist, sie im Nebeneinander mit der hintersten Säule zu vergleichen. Wird uns aber der Abstand der am deutlichsten sichtbaren letzten Säulen etwa als Ferntiefe durch Einschalten eines hinsichtlich seiner Tiefenerstreckung bekannten Rauminhaltes mitgeteilt, so gewinnen wir die Gesamttiefe dadurch, daß wir den Teiltiefeneindruck mit der Reihenzahl der übrigen, meist nur verschwommen erscheinenden Säulen in der Empfindung multiplizieren. So können wir im Nebeneinander auch jene Tiefen, deren vorderste Begrenzung bis an den Beschauer

heranreicht, während die hintere weit von demselben abliegt, dem Empfinden vermitteln, wenn wir sie als Multiplikationsprodukt einer Ferntiefe mit einer sinnfälligen Zahl darstellen. Da nun die multiplizierende Tätigkeit nur wieder auf dem Zusammensehen, d. h. auf Bindung beruht, so ergibt sich daraus folgendes:

Kommt einerseits überhaupt kein Eindruck der Dimension ohne Bindung zustande, so wird andererseits auch das Maß der Dimension nur durch Bindung vermittelt, und zwar als Gebundenheit von der Größe nach bekannten Längen, in welche wir die zu messende Dimension aufteilen. Letztere kommt um so eindringlicher zum Bewußtsein, je deutlicher wir die Aufteilung in Einheitsmaße sichtbar machen und je genauer diese dem Betrachter hinsichtlich ihrer tatsächlichen Größe bekannt sind. Da wir alle Größen auf unser körperliches Maß zurückführen, so erweisen sich als die wirksamsten Einheitsmaße alle jene, welche sich direkt auf den Menschen beziehen lassen. Die Summe der Einheitsmaße ergibt als Gebundenheit die empfundene Dimension.

Gehen wir noch von den einfachen Dimensionseindrücken auf die Flächen- und Raumeindrücke über, so steht wohl außer Zweifel, daß solche nur dann zustande kommen können, wenn die Einzeldimensionen deutlich empfunden werden. Denn im Ausmaß der letzteren werden uns auch die Inhalte

vermittelt. Insoferne wir es dabei mit empfundenen Streckenprodukten zu tun haben, ist wiederum ein Zusammensehen, folglich auch eine Bindung und damit eine gewisse Gleichheit der Dimensionen resp. ihrer Träger notwendig, um sie im Nebeneinander multiplizieren zu können. Es wird deshalb ein Würfel, dessen Seiten gleich gefärbt sind, körperlicher wirken, als ein solcher, bei welchem die einzelnen Seiten in verschiedenen Farben gehalten sind, da in letzterem Falle nicht ebenso leicht, wie in ersterem, ein Zusammensehen der Breite und Höhe mit der Tiefe möglich ist.

Ist somit für das Flächen- und Körperempfinden die Bindung der Dimensionen unerläßlich, so spielt dieselbe keine minder wichtige Rolle bei der Bindung der Flächen resp. Körper als solchen, oder was dasselbe besagt, wir können von einer eigentlichen Flächen- resp. Körperbindung nur dann sprechen, wenn die Flächen und Körper tatsächlich als zwei- bezw. dreidimensionale Gebilde im Nebeneinander empfunden werden. Dabei ist die Bindung eine um so innigere, je mehr sich die empfundenen Inhalte und die Verhältnisse der Dimensionen gleichen. Mit letzteren werden wir uns im nächsten Kapitel eingehender beschäftigen.

XXI.

## Die Proportionen.

Wir haben bereits in früherem darauf hingewiesen, daß Verhältnisse nur dann empfunden werden, wenn die Verhältnisglieder gebunden sind. Im anderen Falle ist die Proportion nur eine latente, unempfundene. So können mit Aenderung der Farben stark empfundene Verhältnisse für die Wahrnehmung direkt ausgeschaltet werden, während andere, früher kaum fühlbar gewordene, erst durch einen Farbwechsel in die Erscheinung treten. Ist es hier der bindende Faktor der Farbgleichheit, welcher die Verhältnisse sinnfällig macht, so kann denselben Zweck in anderen Fällen die Gleichheit irgend eines anderen Erscheinungsfaktors, etwa der Helligkeit, erfüllen, hinsichtlich letzterer wir nur an die Tatsache zu erinnern brauchen, daß das Verhältnis zweier Lichtflächen entschieden stärker hervortritt, als das Verhältnis einer Licht- zu einer Schattenfläche.

Gehen wir in erster Linie auf das Streckenverhältnis ein, so sei zunächst auf das verwiesen, was bereits im Kapitel Dimensionen gesagt wurde. Wir zeigten dort, daß die Dimensionen in der Bindung der Endpunkte empfunden werden, welche Tatsache hier schon insoferne von grundlegender Bedeutung ist, als naturgemäß ein Pro-

portionseindruck nur dann zustande kommen kann, wenn wir die Erstreckungen der Verhältnisglieder tatsächlich empfinden. Zum wirklichen Verhältnissehen genügt es also nicht, daß die Dimensionen resp. ihre Träger durch Gleichheiten der Erscheinung miteinander gebunden sind, sondern es ist auch notwendig, daß die Erstreckungen selbst sinnfällig mitgeteilt werden.

Was die Flächenverhältnisse betrifft, so fassen wir dieselben hauptsächlich in der Bindung ihrer gleichgerichteten Dimensionen. Es wird z. B. das Verhältnis zweier Fassadenflächen um so eindringlicher empfunden, je mehr Gleichheiten hinsichtlich der Breiten- und Höhendurchbildung gegeben sind, wobei übrigens die horizontale und die vertikale Lage an und für sich als bindende Gleichheiten wirksam sind. Wir lösen das Verhältnis $\frac{b\ h}{b'\ h'}$ gleichsam auf in das Produkt $\frac{b}{b'} \times \frac{h}{h'}$, in welchem b und b′ die Breiten und h und h′ die Höhen der beiden Flächen vorstellen.

Wie das Verhältnis der Flächen, so empfinden wir auch das der Körper vornehmlich in der Bindung der hinsichtlich der Lage sich entsprechenden Dimensionen. Je ähnlicher die Körper innerhalb der letzteren sind, um so eindringlicher wird ihr Größenverhältnis fühlbar. Wäre in Abb. 43 der Turm der Kapelle nicht in derselben Form gehalten, wie der Turm der Kirche selbst, so

würde das Verhältnis der beiderseitigen Größen nicht annähernd so intensiv empfunden, als dies tatsächlich der Fall ist.

Nach diesen allgemeinen Hinweisen auf den Zusammenhang zwischen Bindung und Proportionsempfinden seien noch ein paar Worte über Teilungen angeführt.

Denken wir uns etwa den oberen Streifen einer durch ein Gesimse in der Mitte geteilten Fassadenfläche reich ausgeführt, so wird das Auge stark nach oben hin interessiert. Sucht es nun diesem Interesse durch Einstellen nachzugehen, so empfindet es die von der Bindung der gleichen Höhen ausgehende, den Blick nach abwärts ziehende Wirkung als störend. Der Eindruck ist somit ein unbefriedigender, und wir empfinden in diesem Falle die gegebene Teilung unangenehm, die übrigens auch dann uns nicht zu befriedigen vermöchte, wenn wir von einer interessierenden Durchbildung des oberen Streifens absähen, da durch die Bindung der beiden gleichen Streifen das Auge mehr auf die Teillinie, als auf die Flächenstreifen und deren Wechselverhältnisse aufmerksam gemacht wird (siehe Kapitel XV). Nur wenn letzteres belanglos, die teilende Erscheinung aber selbst das Interessierende ist, wird die gegebene Teilung befriedigen können. Rücken wir die teilende Erscheinung aus der Mitte heraus, so verliert sie bei der Bindung der

Teilglieder an Eigeninteresse, und zwar so lange zu Gunsten der Verhältniswirkung, als der Eindruck der Teilung durch die Verschwommenheit der teilenden Erscheinung nicht wesentlich geschwächt wird, bis zu welcher Grenze sowohl jede Einzelfläche als solche, als auch das Verhältnis der Flächen untereinander deutlich wahrnehmbar hervortritt.

Was hier für die Fläche gezeigt wurde, gilt natürlich ebenso für die Strecken und Körper.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, daß die Gleichheit der Verhältnisse selber ein bindender Faktor sein kann, wobei wir namentlich an den goldenen Schnitt erinnern, welcher Fall insoferne besonders interessant erscheint, als in ihm die einzelnen Teilstrecken uneigentlich sowohl nocheinmal untereinander als auch mit sich selber gebunden werden.

## XXII.

## Das Darstellungsmaterial.

Während die reale Welt unendlich verschieden als Material in die Erscheinung tritt, sind die Werke der Kunst, insonderheit der freien, welche fast alle Sinnenfälligkeit der Natur in sich vereinigt, bloß aus wenigen, äußerst bescheidenen Darstellungsmitteln aufgebaut. Denken wir nur daran,

daß lediglich einige durch Oel gebundene Farbpigmente genügen müssen, um die verschiedensten Erscheinungen der Außenwelt nicht nur wiederzugeben, sondern auch hinsichtlich ihres Vorstellungswertes zu potenzieren. Obgleich es nun zweifellos richtig ist, daß die Erweiterungsfähigkeit künstlerischer Darstellung vielfach von der Gewinnung neuer Darstellungsmittel abhängt, so wäre es dennoch sehr irrig, zu glauben, daß nicht sowohl die kunsttechnische Auswertung der Erscheinungsmöglichkeiten der einzelnen Materialien, als vielmehr die Verschiedenheit der letzteren selbst innerhalb ein und derselben Darstellung die künstlerische Weiterentwicklung gewährleiste. Die Erfahrung lehrt, daß gerade durch die Beschränktheit auf ein bestimmtes Material das Dargestellte eine innigere Bindung eingeht und damit die einzelnen Teile größere Beziehungskraft erhalten, als ihnen in Wirklichkeit eigen ist. Zusammenhänge, welche sich in der realen Welt dem Gesichtssinne kaum offenbaren, werden bei der Darstellung in einheitlichem Material plötzlich empfunden, ohne daß wir uns im geringsten über die Ursachen dieser größeren Wirkungsintensität bewußt würden, weil diese eben nicht in dem unsere Vorstellung beschäftigenden Dargestellten, als vielmehr in dem lediglich wahrgenommenen Mittel der Darstellung begründet sind. Darum kann das vollständige Aufgehen des Ma-

terialeindruckes in der Illusion keineswegs als erstrebenswert betrachtet werden. Würde es z. B. der Maltechnik möglich, auch über das Darstellungsmittel hinweg zu täuschen, so wäre das Neuentstehende nur scheinbar eine künstlerische Weiterentwickelung, in Wahrheit aber eine Preisgabe dessen, was zum großen Teile das erhöhte Leben im Bilde verursacht, d. i. jener Gebundenheiten, welche durch die Erscheinungsgleichheit des Materials geschaffen werden. Da nun bei der bloßen Uebertragung eines Naturvorbildes auf einheitliches Material nicht nur künstlerisch wertvolle, sondern auch störende Bindungen erzeugt würden, so ist selbst bei einer gänzlich an das Naturmotiv sich anlehnenden Behandlung eine gewisse Korrektur des letzteren auf Grund einer Umwertung anderer Erscheinungsfaktoren notwendig, in ähnlicher Weise, wie wir dies bei unserer Betrachtung über einfarbige Plastik in Betreff gleichheitlicher Farbbindung gesehen haben. Unter der Voraussetzung solchen Umschaffens aber erkennen wir zufolge obiger Ausführungen in der Reduktion der Naturerscheinungen auf ein Darstellungsmaterial, mit welchem alle Dinge der Außenwelt wiedergegeben werden, und welches jedem Teile einheitliche Erscheinung im Sinne der Darstellung verleiht, einen Kunstfaktor von ganz besonderer Bedeutung.

Gehen wir noch kurz auf die Ungleichheit des Materials ein, wie sie sich in Architektur und

Kunstgewerbe aus praktischen Bedingungen von selbst ergibt, so erhellt klar, daß obige Ausführungen auch hier Geltung besitzen, woferne wir sie auf je ein und dasselbe der verwendeten Materialien beziehen. Werden demnach bei vielmaterialiger Ausführung durch das Material nur Detailgebundenheiten erzeugt, so bewirken auf Grund der bereits entwickelten Kontrastgesetze andere Faktoren einheitlicher Bindung, deren Träger die verschiedenen Materialien sind, und welche mit dem Wegfall einheitlicher Materialbindung um so notwendiger werden, daß gerade die Gegensätzlichkeit des Materials und damit letzteres selbst in seiner Weseneigenheit uns eindringlicher bewußt wird. Hierin ist nun ein fundamentaler Unterschied begründet in der Bedeutung der konkreten Darstellungsmittel bei Architektur und einem großen Teil des Kunstgewerbes einerseits und bei den freien Künsten andererseits. Während nämlich in letzteren das Material in seiner Gleichheit nur die Beziehungen anderer Art steigert, hingegen als Vorstellungsinhalt gänzlich in den Hintergrund tritt, wird in der Architektur durch Gleichheiten außerhalb des Materials auch dieses selbst in seiner Eigenwirkung potenziert. Wir machen also aus der Verwendung verschiedenen Materials ein ästhetisches Moment, wenn es uns gelingt, durch Bindungen anderer Art dessen Weseneigenheit zur Geltung zu bringen. Wirkt in den freien

Künsten das konkrete Darstellungsmittel gewissermaßen uns als solches unbewußt, nur als Erreger eines von seinem Wesen im übrigen unabhängigen Vorstellungsinhaltes, so wird in der Architektur und bei den vielmaterialigen Werken des Kunstgewerbes das Material selbst zu einem Vorstellungsinhalte. Als Beispiel sei die Intarsia erwähnt, bei welcher durch die mittels Ebenmäßigkeit, Gleichheit der Beleuchtung, der Begrenzung usw. erzeugte Bindung der Materialien von Ornament und Hintergrund,[1] jedes der letzteren in seiner Weseneigenheit eine deutlich fühlbare Steigerung erfährt.

Wir haben somit erkannt, daß sowohl die Gleichheit als auch die Ungleichheit des Materials

---

[1] Neben der Bindung der verschiedenen Materialien kommt auch eine solche der gleichen Einlageornamente sowie eine Selbstgebundenheit des Hintergrundes zustande und zwar beide um so intensiver, je geringer die Bindung der einzelnen Materialien untereinander ist. Das Studium guter Intarsienarbeiten läßt nun erkennen, daß in letzterem Falle meist das tektonische Ornament vorherrscht. Nehmen wir in der Vorstellung den Hintergrund hinweg, so wird das Ornament allein das Gefühl erwecken, daß sein Träger etwa ein Schrank, eine Truhe usw. sein muß. In solcher Weise wirkt das Ornament wie ein vorgespannter Vorhang, der uns jedoch über Wesen und tektonischen Aufbau seines Trägers keinen Zweifel übrig läßt. Das Auge beschäftigt sich bei starker Eigenbindung des Ornaments vorwiegend mit letzterem, und über der leichten, durchsichtigen Wirkung desselben kommt ihm die kompakte Körperhaftigkeit des Trägers kaum zum Bewußtsein. Wir erkennen demnach in solcher Selbstgebundenheit des Ornamentes ein vorzügliches Mittel, die schwere, kompakte Massigkeit in eine leichte, ornamentale Formbegrenzung aufzulösen, welche freilich um wahr zu sein, Wesen und Aufbau des Trägers deutlich zum Ausdruck bringen muß.

aus dem Problem der Bindung heraus seine künstlerische Bedeutung erhält. Näher auf Einzelfragen einzugehen halten wir für entbehrlich, da es hier nur auf den allgemeinen Zusammenhang ankommt, und aus diesem heraus ja ohnedies die Besonderheiten des Einzelfalles abgeleitet werden können.

XXIII.

## Die Grenzen der Bindung.

Haben wir aus den vorausgegangenen Kapiteln ersehen, wie weitumfassend und vielverzweigt das Gebiet der Bindemöglichkeiten ist, so soll in dem gegenwärtigen noch kurz zusammenfassend gezeigt werden, daß bei alledem die Eindringlichkeit der bildlichen Mitteilung von einem relativen Maß der Bindung abhängt.

Zur größeren Klarheit nachfolgender Auseinandersetzung sei zunächst eine neue Begriffsbestimmung vorausgeschickt. Wir wissen, daß mehrere Erscheinungen im allgemeinen um so intensiver gebunden werden, je mehr Erscheinungsfaktoren einander gleich sind. Der Fall absoluter Bindung wäre gegeben bei vollkommener Gleichheit aller Erscheinungsfaktoren, welche allerdings, wie aus früherem hervorgeht, in Wirklichkeit ausgeschlossen ist. Das Verhältnis der tatsächlichen eigent-

lichen Bindungen zur Summe der möglichen bezeichnen wir als relative Bindung. Mag nun letztere auch noch so gering sein, so ist sie doch Bedingung für das Zusammenwirken der Ungleichheiten, insoferne diese in Wechselwirkung zueinander nur in Verbindung mit der Gleichheit treten können. Diese stellt gleichsam den notwendigen neutralen Hintergrund vor, auf dem das Leben der Ungleichheit sich abspielt, und welcher insolange bedeutungslos erscheint, als er nicht Voraussetzung und Wirkungsfaktor eines empfundenen Gegensatzes ist. Der Empfindungsgehalt ist somit das eigentlich Ungebundene innerhalb einer uneigentlichen Gebundenheit, eine Tatsache, die besonders anschaulich in dem folgenden Beispiele hervortreten dürfte: Denken wir uns in einer größeren Architekturgebundenheit die Gleichheit etwa in der Vollerscheinung der Häuser als gleichhoher, gleichgerichteter, meist gleichfarbiger Rechteckformen, wie dies beim Großstadtstraßenbild gewöhnlich der Fall ist, gegeben, so muß das Einzelhaus zweifellos an Wirkung verlieren, denn es stellt in Verbindung mit den übrigen Häusern eine eigentliche Gebundenheit vor, innerhalb welcher höchstens das uneigentlich gebundene Detail sich auszuleben vermag. Da nun aber gerade die Hausform als solche zur Geltung kommen muß, soll anders die Architektur als eigene Kunst nicht ihre Bedeutung verlieren, so ergibt sich, daß die

Bindung nicht durch jene selbst geschaffen, sondern lediglich durch Gleichheit nebensächlicher Erscheinungsfaktoren, etwa der Farbe, erzeugt werden darf, wenn das Haus imstande sein soll, als solches in Wechselwirkung zu den übrigen Häusern des Nebeneinanders zu treten und damit die Eigenheit speziell seiner Gesamterscheinung zu steigern. Je mehr nebensächliche Erscheinungsfaktoren wir einander gleich halten, und je charakteristischer wir im übrigen die individuelle Form bestimmen, um so lebhafter und eindringlicher kann der eigentliche Hauscharakter im Straßenbilde empfunden werden. Als die fruchtbarste Gestaltungsweise erkennen wir allgemein jene, bei welcher die relative Gebundenheit sich als eine Bruchzahl darstellt, in deren Zähler die Summengebundenheit aller unwesentlichen Erscheinungsfaktoren und in deren Nenner die absolute Gebundenheit steht; es ist dies jene Gestaltungsweise, welche auf dem Boden der größten Einheit die höchste Mannigfaltigkeit der Charakterwerte entwickelt. Wir möchten hierbei an ein Analogon erinnern, das zum Gegenstande die menschliche Gesellschaft hat, welche den höchsten Kulturzustand in der Entwicklung aller individuellen Kräfte auf der gemeinsamen Basis des Glückes, der Arbeit und des Rechtes anerkennt. Hier wie dort die Freiheit im Gesetze, die Vielgestaltigkeit auf dem Boden der Gleichheit. Ist die absolute Ungebundenheit

gleichbedeutend mit der Auflösung jeglichen, nur in und mit dem anderen möglichen Lebens, so erkennen wir nicht minder in der absoluten Gebundenheit den Tod, das Erstarren der freien Kräfte, ein Aufheben jeglicher Gegensätze. Zwischen beiden Polen bewegt sich das Leben — und dies nicht nur innerhalb der einzelnen Darstellung, als auch im Hinblick auf die weitesten Zusammenhänge, aus welchen die Gestaltung selber hervorwächst. Denn nur dadurch, daß wir das unserer Zeit Gemeinsame zur Grundlage unseres Schaffens wählen, werden wir auf dem Boden der von Natur aus gegebenen Gebundenheit des Zeitcharakters jene individuellen Fähigkeiten entwickeln, welche auf dem Gebiete der Darstellung die Kunst lebendig machen.

## XXIV.

## Der ehemalige „schöne Turm“ zu München.

Zum Schlusse unserer Ausführungen sei noch auf ein bescheidenes Beispiel eingegangen, welches neben einer Menge praktischer Hinweise auf vorher behandelte Tatsachen auch aufs neue einen Beweis dafür zu liefern vermag, daß es keineswegs nur die großen, historischen Denkmale sind, durch deren Studium wir unser künst-

lerisches Aufnahmevermögen erweitern können, sondern auch die kleinen, unbeachteten, heute uns meist nur in wenigen Ueberbleibseln noch erhaltenen Beweise einer aus dem naiven Empfinden geborenen Ausdruckskultur, bei welchen durch den Wegfall fremden, beigemischten Interesses der Pulsschlag künstlerischen Wirkens um so deutlicher verspürbar wird, und welche als Erreger ungestörter Schaulust am ehesten eine Beurteilung nach der von uns behandelten Seite hin zulassen.

Das Objekt, welches wir auf seine, durch die Gesetze der Bindung veranlaßten Wirkungen hin untersuchen werden, ist der sogenannte «schöne Turm», der zu München an der Mündung der Kaufinger- in die Neuhauserstraße stand und im Jahre 1807 wegen Baufälligkeit abgetragen werden mußte.

Ein Blick auf Abb. 44 zeigt das Bauwerk in der Straßenachse stehend, von zwei fast gleichen Giebeln flankiert. Ist die Anordnung hinsichtlich der beiden Giebelhäuser auch keine beabsichtigte, so ist sie doch eines jener Momente, welche die Bildwirkung entscheidend bestimmen, insoferne der Turm in der Mitte der beiden Giebelhäuser erscheint und somit zweifellos ein gutes Stück Eindrucksmöglichkeit gegenüber den seitlichen Gebäuden voraus hat, die hier gewissermaßen eine ähnliche Rolle spielen, wie die

Seitentürme alter Stadttore, deren ästhetische Aufgabe ja auch vorwiegend darin bestand, vermöge der blicklenkenden Eigenschaft ihrer Gebundenheit das Auge auf den eigentlichen Torbau als den wichtigsten Teil der Anlage hinzulenken.

Wenn nun in unserem Falle der Turm doch nicht zu selbständig, sondern immer noch als Glied eines in seinen Teilverhältnissen deutlich empfundenen Gesamtbildes wirkt, so ist dies einerseits in dem Umstande begründet, daß der Mittelpunkt des Turmes nicht mit dem Bindemittel der Giebelhäuser zusammenfällt, andererseits aber auf die Malereien am linksseitigen Giebelhause zurückzuführen. Durch die Bindung derselben mit den Turmmalereien wird nämlich der Blick vom Turme abgezogen, wodurch dieser an Eigenwirkung ebensoviel einbüßt, als er an Beziehungsmöglichkeit zu seiner Umgebung gewinnt.

Untersuchen wir die Gebundenheit, welche durch die Malereien veranlaßt wird, näher, so erkennen wir zunächst, daß sie hinsichtlich Turm und linksseitigem Giebelhaus einen Flächenwinkel bestimmt, in dessen Scheitel ein gemütlich ausspringendes Körpereck eingestellt ist, welche Baumasse ohne Zweifel im Mittelpunkte der Gebundenheit die Gesamtwirkung des Flächenwinkels abschwächen würde, in unserem Falle aber, wo sie vom Bindemittel nach unten verschoben

erscheint, mit Turm und Giebelhaus nur wiederum zu einer größeren, fein abgeglichenen und in den Verhältnissen stark empfundenen Dreigebundenheit zusammenwirkt. Erwies sich demnach eine Auszeichnung an der linksseitigen Ecke als wünschenswert, so konnte diese an der anderen Seite, in Rücksicht auf die geringere Bindung von Turm und rechtem Giebelhause, in Wegfall kommen. Lediglich unten, wo die Farbigkeit der Läden eine Bindung mit dem Turm erzeugt, erscheint der kleine Verkaufsladen in die Ecke eingestellt. Dabei möchten wir, um falschen Auslegungen vorzubeugen, betonen, daß es in gegenwärtigen, bloß die Ursachen der Bildwirkung als solche behandelnden Ausführungen gleichgültig ist, ob jene aus ästhetischen Gründen beabsichtigte oder durch praktische Notwendigkeiten veranlaßte, also rein zufällige sind.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit dem Turme selber zu, so gewinnen wir aus der durchgehenden Gebundenheit der gleichen Querschnitte als ersten Eindruck denjenigen einer streng ausgesprochenen Einheitsform, deren Breitendimensionen in der Bindung der beiden Ecklisenen und deren Höhendimension als Summengebundenheit jener Höhenabschnitte empfunden wird, die in der Bindung je zweier, die einzelnen Bilder voneinander trennender Querlinienstreifen vermittelt werden.

Was insbesondere die Breite des Turmes betrifft, so wird in gegenwärtigem Falle nicht eigentlich die wirkliche Breite sinnfällig gegeben, insofern wir ja weniger die äußeren Konturen, als die viel stärker wirkenden Ecklisenen in ihren Mitteln binden, ein Umstand, welcher zur Folge hat, daß der Turm schlanker erscheint, als er ohne die körperlichen Eckstreifen erscheinen würde. Einen ähnlichen Fall finden wir an dem linksseitigen Eckausbau. Auch hier binden wir mehr das unser Auge interessierende, vom Dache beiderseitig herabziehende Linienornament, denn die an und für sich weniger wirksame Flächenbegrenzung und gewinnen somit den Eindruck einer schlankeren Baumasse. Es ist uns in der Anwendung solcher Mittel die Möglichkeit gegeben, unabänderliche reale Verhältnisse fürs Auge zu korrigieren, was in der Architektur von um so größerer Wichtigkeit ist, als die von ihr geschaffenen Verhältnisse nicht nur dem Auge, sondern vor allem auch rein praktischen Bedürfnissen genügen müssen.

Kehren wir wieder zu unserem Turme zurück, so wissen wir aus früherem, daß eine so einheitlich empfundene Körperform vorzüglich geeignet ist, das auf ihr spielende Farbenleben in stark wirkenden Gegensätzen zur Geltung zu bringen. In der beigegebenen Abbildung sehen wir denn auch das Bauwerk von oben bis unten

mit Malereien geschmückt. Bloß die beiden Ecklisenen sind ausgelassen, wodurch nicht nur die einzelnen Darstellungen eine seitliche Umrahmung erhalten, sondern auch der Mauerkörper selbst in horizontalem Sinne einheitlich zusammengefaßt wird, ein Umstand, der um so mehr Beachtung verdient, als die Silhouette bei mehrfarbigen Architekturen nur wenig Eindruckskraft besitzt.

Gleichzeitig wird durch die Gebundenheit der Ecklisenen eine Leitung und damit eine gewisse Bewegungsfreiheit im vertikalen Sinne geschaffen, die der Betrachtung der einzelnen Darstellungen entschieden zugute kommt, und welcher auch Rechnung getragen ist durch die auffallende Verschiedenheit der längs der Achse in den Turm eingesprengten Fenster, insofern bei etwaiger Gleichheit derselben, namentlich im Hinblick auf deren bevorzugte Bildlage, eine stark wirkende Gebundenheit zustande käme, welche den Blick auf einem bestimmten Punkt der Achse festhalten würde. So unerwünscht dieses in Rücksicht auf die Betrachtung der einzelnen Bilder wäre, so vorteilhaft erweist sich andererseits das ungezwungene, durch die Bindung der Ecklisenen veranlaßte Festhalten des Blickes längs der Achse, da wir hierdurch gehindert werden, die seitlich der letzteren dargestellten, vornehmlich in ihren beiderseitigen Beziehungen wirksamen Figuren und

Teilgruppen direkt ins Auge zu fassen und damit ihre gegenseitige Wechselwirkung abzuschwächen.

Daß übrigens die Darstellungen figürlichen Inhalts sind, ist sowohl für die Intensität der Turmerscheinung als auch für das Leben der Farben nicht ohne Bedeutung. Wissen wir doch, daß die menschliche Gestalt die in der Erinnerung am intensivsten wirkende Erscheinung und deshalb ganz besonders geeignet ist, den Träger derselben an Eindrucksfähigkeit zu steigern, und daß die Farben um so lebhafter empfunden werden, je mehr Gleichheiten ihre Träger aufweisen.

Um die einzelnen Darstellungen voneinander zu trennen, wurden die feinen, aber hinsichtlich ihrer Körperlichkeit mit der flächigen Darstellung ungebundenen und deshalb stark wirkenden Querstreifen eingesetzt, welche um so dezenter gehalten sein konnten, als stets die unmittelbar benachbarten Bilder hinsichtlich ihrer Detailgröße, Darstellung und Komposition, Gebundenheiten sind und in ihrer Bedeutung als solche gleichsam den oberen und unteren Rahmenteil ersetzen. So ist das zweite Bild nach oben und unten fixiert durch das erste und dritte, das dritte aber durch das zweite und vierte, während zu Gunsten des ersten noch unverkennbar eine Bindung des zweiten Bildes mit den, diesem bezüglich des Figurenmaßstabes gleichen Darstellungen im Torfelde zustande kommt.

Bezüglich der Malereien an den unteren Teilen der Ecklisenen ist noch hervorzuheben, daß sie in ihrer Gebundenheit eine optische Verbreiterung des Turmes erzeugen, die in ihrer Wirkung einer tatsächlichen Erweiterung des Sockelausmaßes gleichkommt.

Gehen wir endlich noch auf die Turmendigung ein, so fällt uns vor allem die Aehnlichkeit des über der Uhr befindlichen Glockenhäuschens mit dem Turm als Ganzes auf, die auch noch hinsichtlich der beiden, die Ecklisenen bekrönenden Massen gegeben ist, welche in ihrer flankierenden Gleichheit den beiden Giebelhäusern entsprechen. Diese Aehnlichkeit hat einen unmittelbar empfundenen Zusammenhang von Turmbekrönung und Turmganzem und damit ein teilartiges Einbinden des Daches in den Mauerkörper zur Folge, wodurch nicht allein die charakteristische Form von Turmbekrönung und darunter liegendem Mauerkörper im Kontraste fühlbar gemacht und die Wesenheit des Materials beiderseitig gesteigert, sondern auch die Möglichkeit geschaffen wird, Größe und Kompaktheit der Bauerscheinung bis zu ihren wirklichen Grenzen zu «schauen».

Wir schließen damit die Betrachtungen über den «schönen Turm» und mit letzterem auch die Untersuchung des Problems der Bindung. Hat das angeführte Demonstrationsobjekt gezeigt,

wie mannigfach die Gesetze der Bindung die künstlerische Wirkung schon an einem verhältnismäßig bescheidenen Beispiele bestimmen, so dürfte wohl aus allem Vorangegangenen nicht minder hervorgehen, daß es sich hier um Gesetze von allgemeiner und ewiger Bedeutung handelt, die nach den Ergebnissen vorliegender Forschung zweifellos zu jenen gehören, von welchen Hildebrand sagt, daß sie ungeachtet aller Unterschiede, die Zeit, Umstände und Individualität mit sich bringen, die künstlerische Gestaltung bestimmen und bestimmen werden.

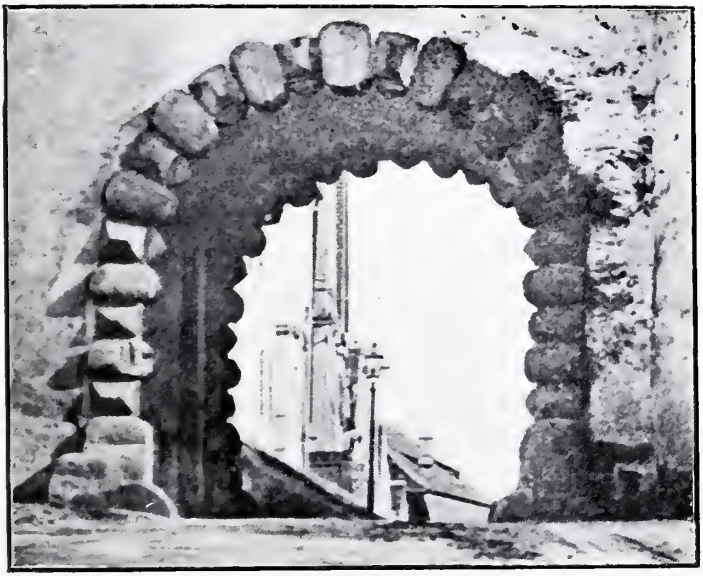

Abb. 1 (zu S. 23)

Abb. 2 (zu S. 23)

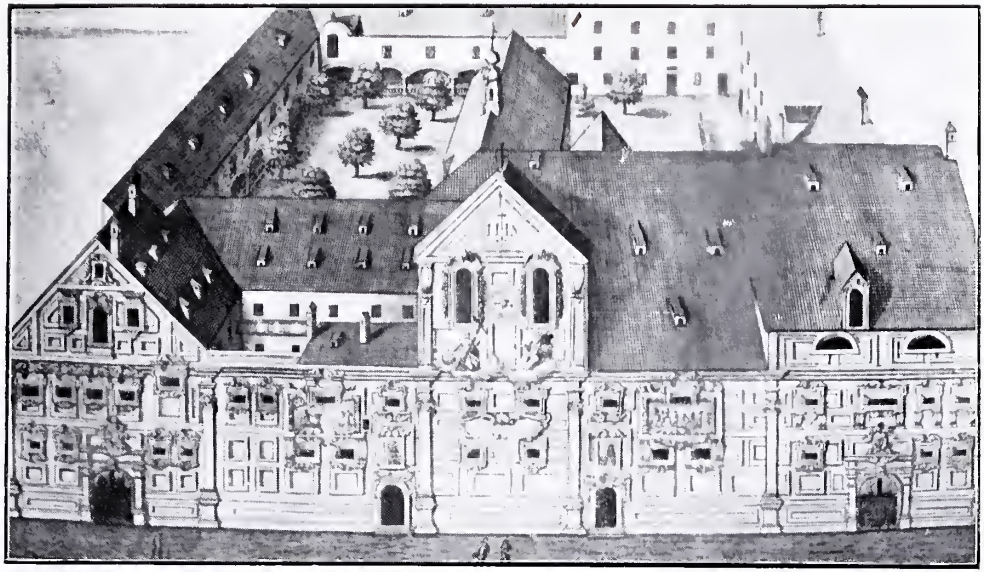

Abb. 3 (zu S. 24)

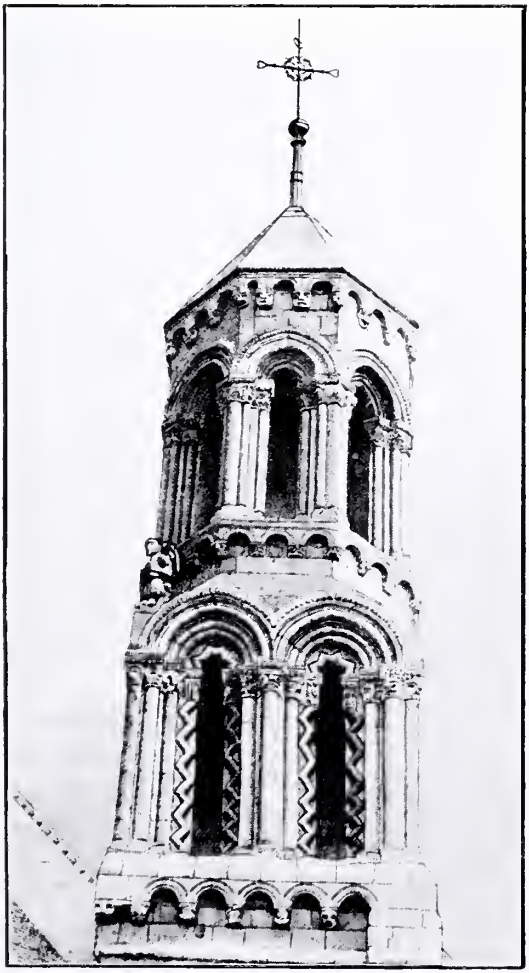

Abb. 8 (zu S. 30)

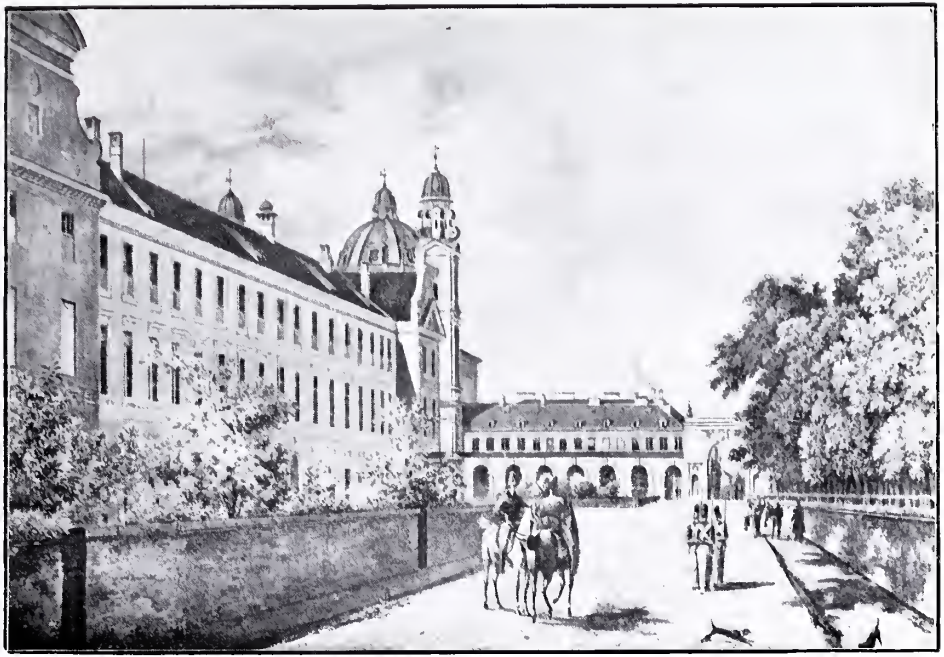

Abb. 13 (zu S. 38)

Abb. 14 (zu S. 38)

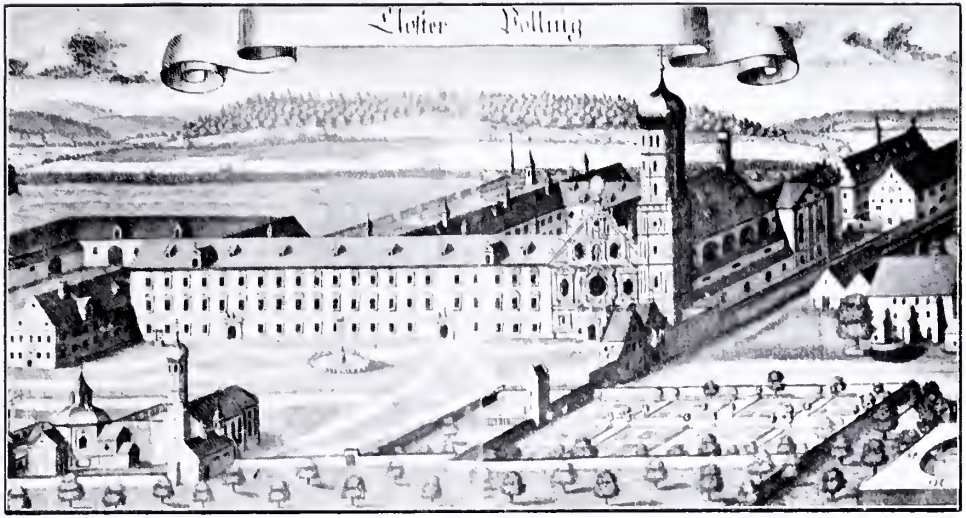


Abb. 17 (zu S. 41)

Abb. 26 (zu S. 68)

Abb. 29 (zu S. 71)

Abb. 30 (zu S. 72)

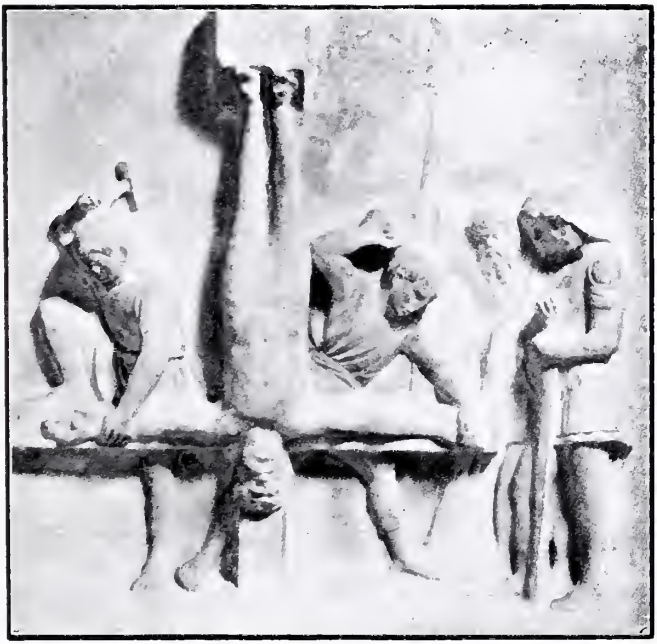

Abb. 31 (zu S. 72)

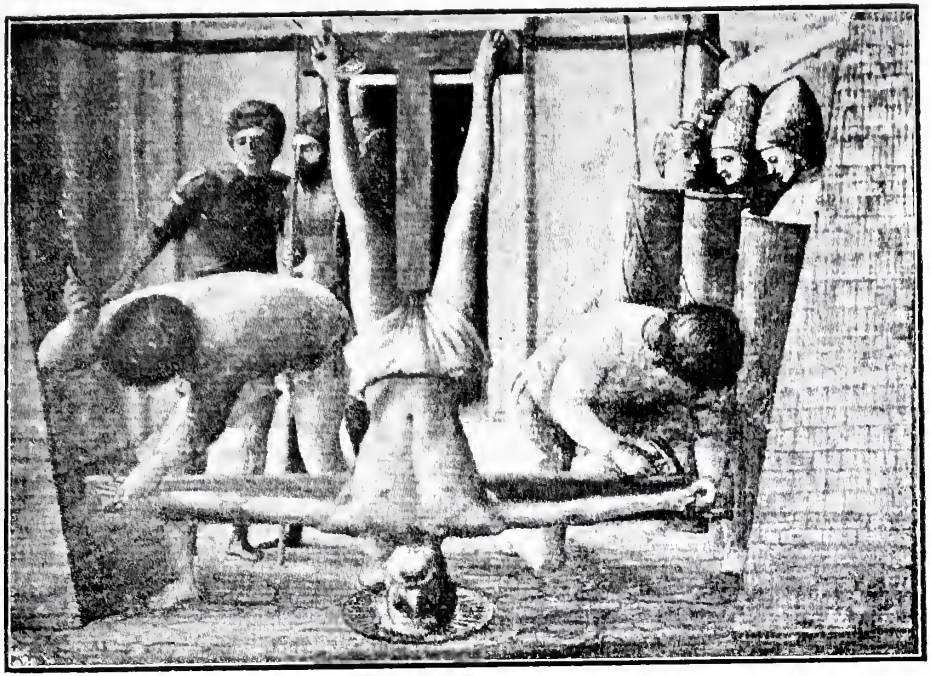

Abb. 32 (zu S. 72)

Abb. 33 (zu S. 74 u. 76)

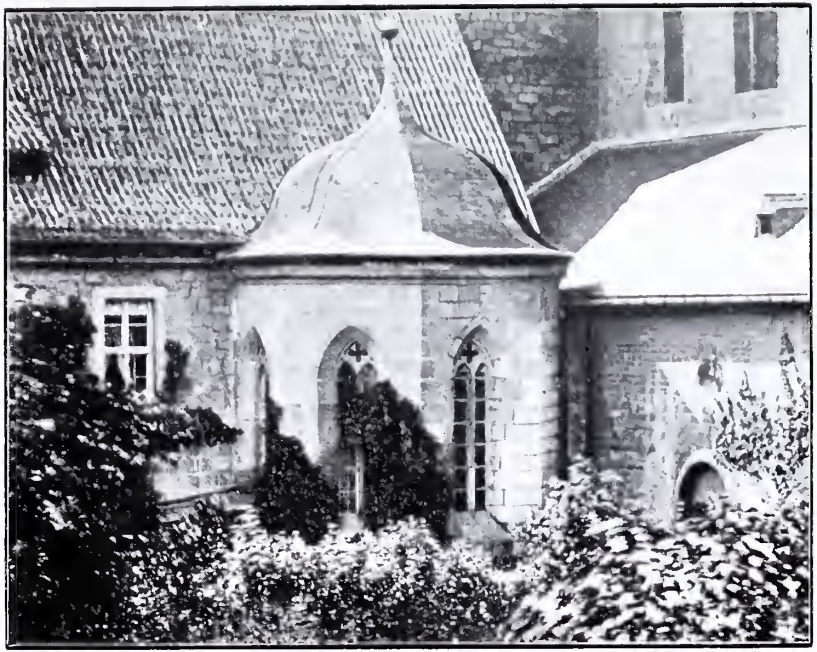

Abb. 34 (zu S. 74)

Abb. 35 (zu S. 76)

Abb. 40 (zu S. 95)

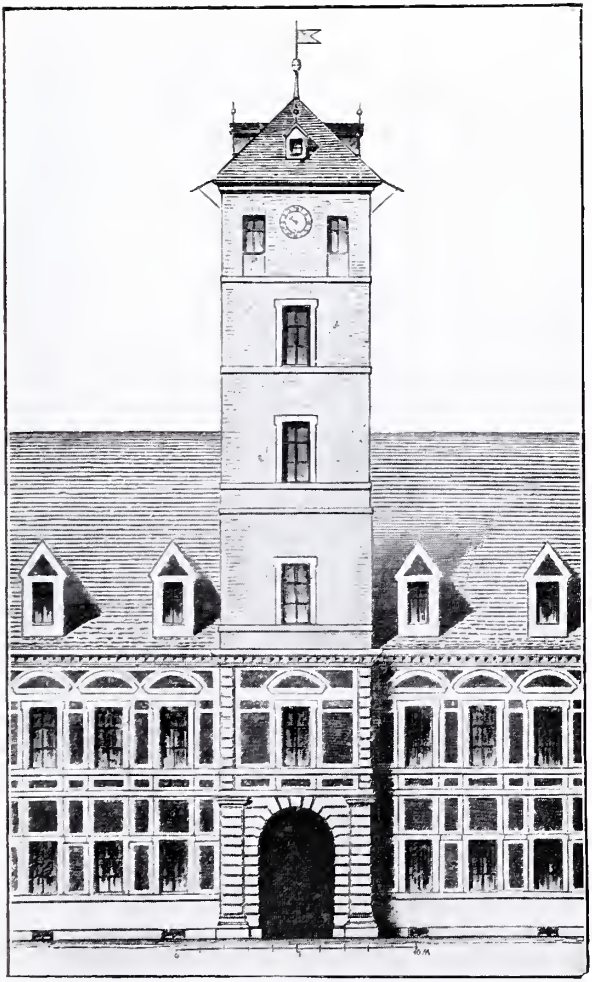

Abb. 41 (zu S. 96)

Abb. 42 (zu S. 103)

Abb. 43 (zu S. 109)

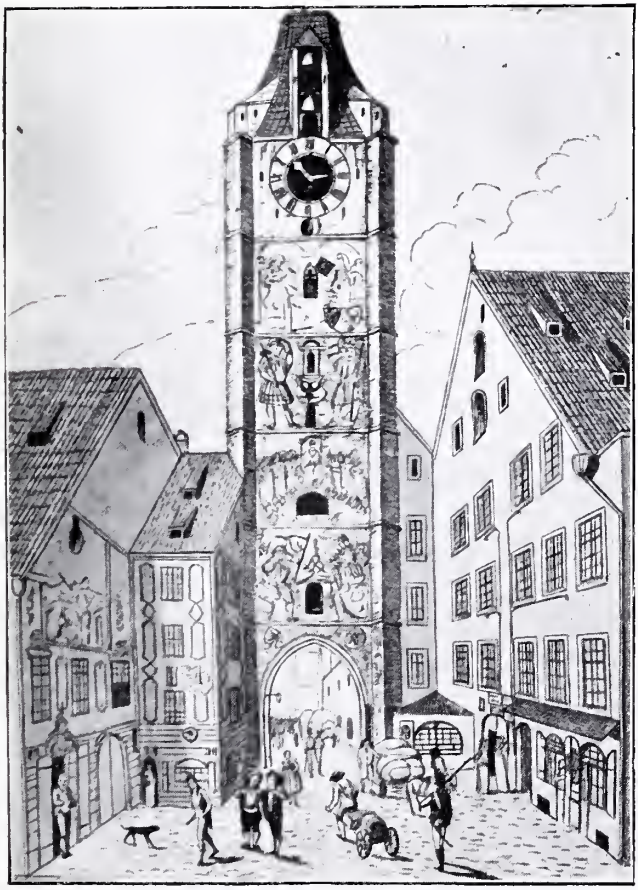

Abb. 44 (zu S. 116)

# ILLUSTRIERTE WERKE

AUS DEM VERLAGE VON

## J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)

STRASSBURG I. ELS. MÖLLERSTRASSE 16.

## Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. **Térey, Gabriel von,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. *M.* 2.50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. *M.* 3.—

3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. *M.* 2.50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. *M.* 3.—

5. **Zimmermann, Max. Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. *M.* 5.—

6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. *M.* 5.—

7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. *M.* 4.—

8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. *M.* 6.—

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 15.—

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. *M.* 6.—

11. **Lichtenberg, Reinhold Freiherr von,** Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. *M.* 3.50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abb. im Text und 10 Tafeln. *M.* 8.—

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. *M.* 4.—

49. **Baumgarten, Fritz**, Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. *M.* 5.—

50. **Röttinger, H.**, Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 5 Abb. im Texte, 29 Tafeln in Strichätzung und 2 Tafeln in Lichtdruck. *M.* 8.—

51. **Kossmann, B.**, Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. *M.* 4.—

52. **Damrich, Johannes**, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 6.—

53. **Kehrer, Hugo**, Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln. *M.* 8.—

54. **Bock, Franz**, Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. *M.* 12.—

55. **Lorenz, Ludwig**, Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. *M.* 3.50

56. **Jung, Wilhelm**, Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tafeln, einem Schaubild und 9 in den Text gedruckten Abbildungen. *M.* 5.—

57. **Schapire, Rosa**, Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. *M.* 2.50

58. **Geisberg, Max**, Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. *M.* 22.—

59. **Gramm, Josef**, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abb. im Text. *M.* 6.—

60. **Raspe, Th.**, Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. *M.* 5.—

61. **Peltzer, Alfred**, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. *M.* 3.—

62. **Haack, Friedrich**, Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. *M.* 2.50

63. **Siebert, Karl**, Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. *M.* 10.—

64. **Roth, Victor**, Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. *M.* 10.—

65. **Schulze-Kolbitz, Otto**, Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. *M.* 10.—

66. **Geisberg, Max**, Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. *M.* 10.—

67. **Sepp, Hermann**, Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. *M.* 12.—

68. **Waldmann, E.**, Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. *M.* 6.—

69. **Brinckmann, A. E.**, Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. ℳ 4.—

70. **Bogner, H.**, Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters u. seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln ℳ 2.50

71. **Escher, Konrad**, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. ℳ 8.—

72. **Bogner, H.**, Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. ℳ 3.—

73. **Bogner, H.**, Die Grundrißdisposition d. Aachener Pfalzkapelle u. ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. ℳ 3.—

74. **Janitsch, Julius**, Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln u. 2 Abb. im Text. ℳ 2.—

75. **Roth, Victor**, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Tafeln. ℳ 12.—

76. **Geisberg, Max**, Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. ℳ 12.—

77. **Major, E.**, Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln u. 18 Abbildungen im Text. ℳ 15.—

78. **Ludwig, Heinrich**, Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. ℳ 6.—

79. **Rauch, Christian**, Die Trauts. Studien u. Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. ℳ 10.—

80. **Ludwig, Heinrich**, Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. ℳ 4.50

81. **Dibelius, Fr.**, Die Bernwardstür in Hildesheim. Mit 3 Abbildungen im Text u. 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

82. **Stadler, Franz, J.**, Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. ℳ 14.—

83. **Kutter, Paul.** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

84. **Eichholz, P.**, Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abb. im Text. ℳ 4.—

85. **Geisberg, Max**, Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. ℳ 7.—

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abb. ℳ 6.—

87. **Springer, Jaro**, Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Lichtdrucktafeln und 3 Abb. im Text. ℳ 2.50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. ℳ 2.50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. ℳ 6.—

90. **Brinckmann, A.**, Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. ℳ 10.—

16. **Brach, Albert**, Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

17. **Fechheimer, S.**, Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6.—

18. **Stengel, Walter**, Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung : Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. ℳ 2.50

19. **Witting, Felix**, Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3.—

20. **Poppelreuter, Jos.**, Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. ℳ 4.—

21. **Hasse, C.**, Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 4.—

22. **Gottschewski, Adolf**, Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. M. 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

23. **Sachs, Curt**, Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.—

24. **Pinder, Wilhelm**, Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. ℳ 4.—

25. **Rothes, Walter**, Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. ℳ 20.—

26. **Hedicke, Robert**, Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. ℳ 30.—

27. **Weber, Siegfried**, Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. ℳ 12.—

28. **Witting, Felix**, Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3.50

29. **Valentiner, W. R.**, Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

30. **Hasse, C.**, Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. ℳ 6.—

31. **Schmerber, Hugo**, Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

32. **Suida, Wilhelm**, Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

33. **Sirén, Osvald**, Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. ℳ 20.—

34. **Groote, Maximilian, von**, Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. ℳ 3.—

35. **Krücke, Adolf**, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Tafeln. ℳ 8.—

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. ℳ 4.—

37. **Groner, Anton**, Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 3.50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. ℳ 4.—

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Tafeln. ℳ 2.50

40. **Wurz, Hermann**, Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. ℳ 5.—

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. ℳ 2.50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln ℳ 20.—

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. ℳ 8.—

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. ℳ 12.—

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 8.—

46. **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 15 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 7.—

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 5.—

48. **Hadeln, Detlev Freiherr von,** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgange des Quattrocento. Mit 7 Tfln. ℳ 4.—

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. ℳ 3.—

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. ℳ 20.—

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abb. auf 26 Tfln. ℳ 8.—

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Mit 127 Abb. im Text und 1 Lichtdrucktafel. Deutsch von L. Zuckermandel. ℳ 20.—

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Tfln. ℳ 6.—

55. **Gabelentz, Hans von der,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. ℳ 14.—

56. **Klaiber, Hans.** Leonardostudien. *M* 6.—

57. **Zottmann, Ludwig**, Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. *M.* 10.—

58. **Gottschewski, Adolf**, Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. *M* 8.—

59. **Jacobsen, Emil**, Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. *M* 20.—

60. **Ozzola, Leandro**, Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. *M* 20.—

61. **Rothes, Walter**, Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Mit 46 Abbildungen auf 25 Tafeln. *M* 10.—

***Unter der Presse:***

**Baum, Julius**, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Mediceergräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

**Hildebrandt, Edmund**, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Mit zahlreichen Abbildungen.

**Pfretzschner, Ernst,** Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altröm. Bäder mit Literaturangaben. Mit 67 Abb. auf 10 Doppeltafeln in Lichtdruck.

***Weitere Hefte in Vorbereitung.***

---

**Schönermark, Gustav.** Dr., Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Mit 100 Abbildungen. gebd. *M* 12.—

---

**Formalikonographie** (Detailaufnahmen) der Gefäße auf den Bildern der Anbetung der Könige. Von Walter Stengel.

1. Lieferung 19 Abbildungen auf 5 Lichtdrucktafeln M. —.80
2. Lieferung 14 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln M. 2.—

---

## ÜBER KUNST DER NEUZEIT.

**Im Kampfe um die Kunst.** Beiträge zu architektonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. 2.50

Inhalt: Die Sehnsucht nach dem «Neuen». — Stil und Mode. — Monumentalkunst. — Bürgerliche Baukunst. — Grabmalskunst. — «La démocratisation du luxe.» — Der Individualismus im Wohnraume. — Der Maler und das Kunstgewerbe. — Vom Einrahmen. — Das Dekorative in Klingers Werken. — John Ruskin, der Apostel der modernen englischen Kunstbewegung. — Englische Eindrücke.

**Max Klinger als Künstler**. Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band. 1.—

**Maler-Poeten**. Von Benno Ruettenauer. 91 S. III. Band. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — Anselm Feuerbach. — Arnold Böcklin. — Max Klinger. — Puvis de Chavannes. — Gustave Moreau.

**Die Prae-Raphaeliten**. Von W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band. 3.20

Inhalt: Ein Wort vom Kritiker. — John Ruskin. — «The Pre-Raphaelite Brotherhood.» — Ford Madox Brown. — William Holman Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — Sir Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der englischen Bewegung. — Schlußbemerkung.

**Symbolische Kunst**. Von Benno Ruettenauer. 181 S. V. Band. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — Die Romantik und der Prae-Raphaelismus. — John Ruskin. — Dante Gabriele Rossetti.

**Modernes Kunstgewerbe**. Von W. Fred. 128 S. VI. Band. 2.50

Inhalt: Das Interieur. — Walter Crane. — C. R. Ashbee. — M. H. Baillie-Scott. — Henri van de Velde. — Ein Kapitel über das deutsche Kunstgewerbe. (Das Niveau. — Ein Meister: Hermann Obrist. — Moderne Buchausstattung und moderne Schrift.) — Frankreich und Amerika. (Gallé — Lalique — Tiffany Vater und Sohn.) — Zwei Wiener Baumeister. (Otto Wagner — J. M. Olbrich.)

**Kunst und Handwerk**. Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. 2.50

Inhalt: Malerische Skulptur. — Eugène Carrière. — Das Moreau-Museum — Moderne Keramik. — «Ein Dokument deutscher Kunst.» — Peter-Behrens. — Hans Christiansen und sein Haus. — Rembrandt und Carl Neumann. — Aphorismen.

**Constantin Meunier.** Studie von Eugène Demolder. Autorisierte Uebersetzung von Hedwig Neter-Lorsch. 31 S. VIII. Bd. 1.—

**Auguste Rodin**. Eine Studie von Lothar Brieger-Wasservogel. 68 S. IX. Band. 1.50

**Deutsche Maler**. Sechs Porträts von Lothar Brieger-Wasservogel. 111 S. X. Bd. 2.—

Inhalt: Lesser Ury. — Ludwig von Hofmann. — Heinrich Vogeler. — Wilhelm Trübner. — Louis Corinth. — Käthe Münzer.

**Der Kampf um den Stil**. Aussichten und Rückblicke von Benno Ruettenauer. 203 S. XI. Bd. 3.50

Inhalt Kunst und Religion. — Stilisten der modernen Landschaft. — Ein heimlicher Kaiser. — Wilhelm Trübner. — Bei Auguste Rodin. — Münchener Kunst. — Die Malerei der Gegenwart. — Der Deutsche Künstlerbund. — Die Kunst auf der Gasse. — Vom letzten historischen Stil. — Ein vergessener Aesthetiker. — Eine «neue Aesthetik». — Von hohen Staufen und von niedern Stufen. — Aphorismen.

**Kunst und Künstler in München.** Studien und Essays von Georg Jacob Wolf. XI u. 199 S. XII. Bd. 5.—

Inhalt: Vorrede. — München als Kunststadt: Aphorismen. — Karl Spitzweg. — Eugen Napoleon Neureuther. — Zwei Tiroler. — Franz von Lenbach. — Adolf Oberländer. — Adolf Stäbli. — Joseph Wenglein. — Fritz von Uhde. — Die Scholle. — Profils und Karikaturen. Ausstellungen: Französische Kunst in München. — Feuerbachausstellung im Münchner Kupferstichkabinett. — Münchner Kunst 1870—1880. — Altenglische Meister. — Frühjahr-Ausstellung der Münchner Sezession 1905. — Die Ausländer auf der Münchner internationalen Kunstausstellung 1905. — Ueber die Münchner Ausstellung für angewandte Kunst im Sommer 1905. — Die Winterausstellung der Münchner Sezession (Januar 1906). — Max Slevogt-Ausstellung. — Bei der Münchner Sezession (Frühjahr 1906).

***Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.***

**Weitere Bändchen in Vorbereitung.**

---

Von Benno Ruettenauer sind ferner erschienen:

**Studienfahrten.** Farbenskizzen mit Randglossen aus Gegenden der Kultur und Kunst. 4.—

**Aphorismen aus Stendhal** über Schönheit, Kunst und Kultur. Ausgezogen und in deutscher Uebersetzung zusammengestellt.
2 Bde. eleg. gebd. à 3.—

---

## JULIUS LANGE.

**Briefe von Julius Lange.** Herausgegeben von Peter Köbke. Einzig berechtigte Uebersetzung von Ida Anders. *M* 5.— gebd. *M* 6.—

**Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst.** Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Unter Mitwirkung von C. Jörgensen herausgegeben und mit einem Vorworte begleitet von A. Furtwängler. Mit 72 Abbildungen im Texte. *M* 20.— gebd. *M* 22.50

**Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert.** Herausgegeben von Peter Köbke, aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann. Mit 173 Abb. auf XLVII Tafeln. *M* 30.— gebd. *M* 33.50

---

# JOHN RUSKIN.

Aus den Werken des John Ruskin.

Zum erstenmal ausgewählt und übersetzt von Jakob Feis, S. Sänger, Th. Knorr, A. Wilmersdörffer und Gertrud P. Wolff.

**Was wir lieben und pflegen müssen** gebd. ℳ 2.—
**Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen.** gebd. ℳ 3.—
**Aphorismen zur Lebensweisheit.** gebd. ℳ 2.50
**Wege zur Kunst I.** gebd. ℳ 2.50
**Wege zur Kunst II. Gotik und Renaissance.** gebd. ℳ 2.—
**Wege zur Kunst III. Vorlesungen über Kunst.** gebd. ℳ 2.—
**Wege zur Kunst IV. Aratra Pentelici.** Vorlesungen über die Grundlagen der bildenden Kunst. Mit 3 Tafeln. gebd. ℳ 2.50
**Die Steine von Venedig I.** gebd. ℳ 2.—
**Der Dogenpalast.** Mit 18 Lichtdrucktafeln u. 3 Zinkographien. (Steine von Venedig II.) gebd. ℳ 4.—
**Sechs Morgen in Florenz.** Einfache Studien christlicher Kunst für Reisende. gebd. ℳ 4.—
**Die Königin der Luft.** Studien über die griechische Sturm- und Wolkensage. gebd. ℳ 3.—
**Das Adlernest.** Fünf Vorlesungen über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft. gebd. ℳ 2.50
**Grundlagen des Zeichnens.** Drei Briefe an Anfänger. Mit 10 Abbildungen. gebd. ℳ 3.—
**Praeterita.** Selbstbiographie John Ruskins. Uebersetzt von Th. Knorr. 2 Bde. eleg. gebd. à ℳ 4.—
**John Ruskin. Sein Leben und sein Lebenswerk.** Von Sam. Sänger. Buchschmuck von Henry v. der Velde gebd. ℳ 4.—

Ungemein fesselnde Bücher mit Weglassung des Weitschweifigen des Originals.

---

**J. Mc. N. Whistler's Zehnuhr-Vorlesung.** (Ten o' Clock.) Aus dem Englischen übersetzt von Th. Knorr. gebd. ℳ 1.—

Ein Vortrag über Aesthetik, der zum Interessantesten gehört, was wir aus der Feder eines Malers über Kunst besitzen.

Frankfurter Zeitung.

---

# WILLIAM MORRIS HUNT.

**Kurze Gespräche über Kunst.** Autorisierte Uebersetzung von A. D. J. Schubart. Zweite verbesserte Auflage mit 13 Abbildungen. ℳ 2.50 gebd. ℳ 3.—
**Künstlerleben.** Autorisierte Uebersetzung von A. D. J. Merkel-Schubart. ℳ 2.50 gebd. ℳ 3.—

«Seitdem wir eine kurzgefaßte Sammlung von Hunts Gesprächen besitzen, müssen wir sagen, daß sie zum Allerbesten gehören, was unser Jahrhundert auf diesem Gebiet hervorgebracht hat.»

Allgemeine Zeitung.

**Burger, Fritz**, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text. eleg. gebd. ℳ 60.—

**Cherbuliez, Victor**, Athenische Plaudereien über ein Pferd des Phidias. Uebersetzt von Ida Riedisser-Diehl. Mit Nachwort von Dr. Amelung. Mit 75 Abbildungen und einer Tafel. gebd. ℳ 10.—

**Dehio, G. G.**, Denkmalschutz u. Denkmalpflege. Rede. ℳ 1.—

**Dürer, Albrecht**, Das Skizzenbuch in der königl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. Robert Bruck. ℳ 50.—

**v. Heidenstam, Verner**, Landschaften und Menschen. Reiseskizzen. Autor. Uebersetzung von E. Stine. ℳ 2.50

**Hildebrand, Adolf**, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 6. vermehrte Auflage. ℳ 3.— gebd. ℳ 3.50

— Gesammelte Aufsätze. *(Unter der Presse.)*

**Hildebrand, Adolphe**, Le Problème de la Forme dans les arts figuratifs. Traduit de l'allemand par Georges M. Baltus. ℳ 2.40

**Koetschau, Dr. Carl**, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Eine kunstgeschichtl. Studie. Mit 10 Lichtdrucktafeln. (Vergriffen.) ℳ 5.—

**Krapf, Anton**, Das Problem der Bindung in der bildenden Kunst. Mit 44 Abbildungen. ℳ 3.50 gebd. ℳ 4.20

**Leitschuh, Friedrich, Franz**, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. ℳ 6.—

**Lüer, Hermann**, Die Entwicklung in der Kunst. Ein Erklärungsversuch. ℳ 1.50

**Michaelis, Adolf**, Altattische Kunst. Rede. ℳ —.80

**Müller-Waldeck, Ed.**, Alpensee und Ozean. I. Bd. Alpensee. ℳ 2.— gebd. ℳ 2.50

**v. Obernitz, W.**, Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei. ℳ 4.50

**Ortlepp, Paul**, Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag z. Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts in England. ℳ 2.80

**te Peerdt, Ernst**, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst. ℳ 1.—

**Pollock, Montagu Sir**, Licht und Wasser. Eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Autorisierte und durch Erläuterungen des Verfassers erweiterte Uebersetzung. Mit zahlreichen Abbildungen. ℳ 6.—

**Popp, Hermann**, Maler-Aesthetik. ℳ 8.—

**Richter, Helene**, William Blake. Mit 13 Tafeln in Lichtdruck und einem Dreifarbendruck. ℳ 12.—

**Schreiber, W. L.**, Die Entstehung und Entwicklung der Biblia Pauperum unter besonderer Berücksichtigung der erhaltenen Handschriften. ℳ 6.—

**Stengel, Walter**, Gemälde-Solo oder Gemälde-Konzert. Ein Vorschlag zur Sanierung der Kunstausstellungen. ℳ —.80

**Strzygowski, Josef,** Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Nebst einem Anhange über Rembrandt. Mit 3 Tafeln. ℳ 6.—

**Thomas, Wolfgang,** Sein oder Nichtsein? ℳ 1.50

— Johannes Brahms. Eine musikpsychologische Studie in fünf Variationen. ℳ 3.— gebd. ℳ 3.50

**Vasari, Giorgio,** Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler.

*Erschienen sind:*

Bd. II. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. Jaeschke. ℳ 5.— gebd. ℳ 6.—

Bd. III. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Von Adolf Gottschewski. ℳ 10.50 gebd. ℳ 12.—

Bd. V. Die oberitalienischen Maler. Von Dr. Georg Gronau. ℳ 10.50 gebd. ℳ 12.—

Bd. VI. Die florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. Georg Gronau. ℳ 10.50 gebd. ℳ 12.—

*Der Inhalt der weiteren Bände wird folgender sein:*

Bd. I. Die Künstler des Trecento.

Bd. IV. Die mittelitalienischen Maler.

Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts.

**Vöge, Wilhelm,** Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Mit 58 Abb. und 1 Tafel ℳ 14.— gebd. ℳ 15.50

**Vöge, Wilhelm,** Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Tafeln. ℳ 6.—

**Wendel, Georg,** Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. ℳ 1.50

**Winterberg, C.,** Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva Pingendi. Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung, zum erstenmale veröffentlicht. Band I Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopien des Herausgebers. Mit 80 Figuren. ℳ 25.—

**Witting, Felix,** Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie. Mit 15 Lichtdrucktafeln. ℳ 4.—

— Von Kunst und Christentum. ℳ 2.50

**Wolff, James,** Lionardo da Vinci als Aesthetiker. Versuch einer Darstellung und Beurteilung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seines «Trattato della Pittura». Ein Beitrag zur Geschichte der Aesthetik. ℳ 3.—

# Drucke und Holzschnitte des XV. und XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung.

1. **Häbler, Konrad,** Das Wallfahrtsbuch des Hermannus Künig von Vach und die Pilgerreisen der Deutschen nach Santiago de Compostela. 8°. ℳ 4.—

2. **Hampe, Th.,** Gedichte vom Hausrat aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. 8°. ℳ 6.—

3. **Heitz, Paul,** Neujahrswünsche des XV. Jahrhunderts. Zweite billige Ausgabe mit 44 Abb. 4°. ℳ 6.—
Eine erste Ausgabe mit kolorierten Holzschnitten zum Preise von M. 35.— erschien im Jahre 1898 und ist vergriffen. Neue Aufl. in Vorbereitung.

4. **Blümlein, Carl,** Die Floia und andere deutsche maccaronische Gedichte. 8°. ℳ 5.—

5. **Wyss, Arthur,** Ein deutscher Cisianus für das Jahr 1444. Gedruckt von Gutenberg. 4°. ℳ 3.—

6. **Häbler, Konrad,** Der deutsche Kolumbusbrief. In Faksimiledruck, herausg. mit einer Einleitung. 8°. ℳ 3.—

7. **Leidinger, G.,** Chronik und Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein und Herzoge in Bayern 1501. Die älteste gedruckte bayerische Chronik. 8°. (Stammbaum 4°.) ℳ 10.—

8. **Schulze, Franz,** Die wissenschaftliche Bedeutung der Reiseberichte Balthasar Springers. Mit Faksimile von Springers Meerfahrt 1509. 8°. ℳ 6.—

9. **Sarnow, Emil** und **Trübenbach, Kurt,** Mundus novus. Ein Bericht Amerigo Vespuccis an Lorenzo de Medici über seine Reise nach Brasilien in den Jahren 1501/02. Nach einem Exemplare der zu Rostock von Hermann Barckhusen gedruckten Folioausgabe, im Besitze der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. In Faksimiledruck und mit Einleitungen. fol. ℳ 10.—

10. **Heitz, Paul** und **Schreiber, W. L.,** Das Wunderblut zu Wilsnack. Niederdeutscher Einblattdruck mit 15 Holzschnitten aus der Zeit von 1510—1520. Nach mehreren in der Königlichen Universitätsbibliothek in Greifswald aufbewahrten Fragmenten. 4°. ℳ 3.—

11. **Wieser, Franz, R. v.,** Die Grammatica figurata des Mathias Ringmann (Philesius Vogesigena) in Faksimiledruck herausgegeben mit einer Einleitung. ℳ 8.—

12. **Wieser, Franz, R. v.,** Die Cosmographiae Introductio des Martin Waldseemüller (Ilacomilus) in Faksimiledruck herausgegeben mit einer Einleitung. ℳ 10.—

**Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.**

---

**Böhme, Max,** Die großen Reisesammlungen des 16. Jahrhunderts und ihre Bedeutung. Mit 13 Abb. ℳ 4.—

---

**Spezialkataloge des Verlags werden auf Wunsch zugesandt.**

| ✻ BIBLIOTHECA ✻<br>✻ ROMANICA ✻ | Jede Nummer **40 Pf.** |
|---|---|

DIE **Bibliotheca Romanica**, herausgegeben von Professor Dr. G. G[röber] in Straßburg, bezweckt den Gelehrten, Studierenden, Lehrern und Schülern, sowie den Gebildeten der ganzen Welt die Werke der

**französischen, italienischen, spanischen, portugiesischen**

Weltliteratur in zuverlässigen, billigen und korrekten auf Ausgaben letzter Hand gegründeten Texten in guter Ausstattung zugänglich zu machen. Jedes Bändchen ist mit bio-bibliographischen Vorbemerkungen in der Sprache des Autors versehen. Format in-18°.

---

**STRASSBURG**

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
Möllerstraße 16.

| Jede Nummer **40 Pf.** | **Liebhaber-Ausgabe**<br>**Geringer Preis**<br>**Korrekter Text** |
|---|---|

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
Straßburg, Möllerstraße 16.

*Von der* ***BIBLIOTHECA ROMANICA***

*sind erschienen:*

1. **Molière,** Le Misanthrope.
2. **Molière,** Les Femmes savantes.
3. **Corneille,** Le Cid.
4. **Descartes,** Discours de la méthode.
5 6. **Dante,** Divina Commedia I: Inferno.
7. **Boccaccio,** Decameron, Prima giornata.
8. **Calderon,** La vida es sueño.
9. **Restif de la Bretonne,** L'an 2000.
10. **Camões,** Os Lusíadas: Canto I, II.
11. **Racine,** Athalie.
12|15. **Petrarca,** Rerum vulgarium fragmenta.
16|17. **Dante,** Divina Commedia II: Purgatorio.
18|20. **Tillier,** Mon oncle Benjamin.
21|22. **Boccaccio,** Decameron, Seconda giornata.
23|24. **Beaumarchais,** Le Barbier de Séville.
25. **Camões,** Os Lusíadas: Canto III, IV.
26|28. **Alfred de Musset,** Comédies et Proverbes: La Nuit vénitienne; André del Sarto; Les Caprices de Marianne: Fantasio; On ne badine pas avec l'amour.
29. **Corneille,** Horace.
30|31. **Dante,** Divina Commedia III: Paradiso.
32|34. **Prévost,** Manon Lescaut.
35|36. Ocuvres de Maître **François Villon.**
37|39. **Guillem de Castro,** Las Mocedades del Cid I, II
40. **Dante,** La Vita Nova.
41|44. **Cervantes,** Cinco Novelas ejemplares.
45. **Camões,** Os Lusíadas: Canto V, VI, VII.
46. **Molière,** L'Avare.
47. **Petrarca,** I Trionfi.
48|49. **Boccaccio,** Decameron, Terza giornata.
50. **Corneille,** Cinna.
51|52. **Camões,** Os Lusíadas: Canto VIII, IX, X.
53|54. **La Chanson de Roland.**
55|58. **Alfred de Musset,** Poésies (1828–1833).
59. **Boccaccio,** Decameron, Quarta giornata.
60|61. Farce de Maistre **Pierre Pathelin.**
(Ausgabe mit 3 Abb. kart. Mk. 1.20.)
62|63. **Leopardi,** Canti.
64|65. **Chateaubriand,** Atala.

*Erscheinen werden:*

**Pascal,** Lettres provinciales.
**Pascal,** Pensées.

*Zu beziehen durch jede Buchhandlung.*